

## **A VISÃO HISTÓRICA DE HERDER E O GÖTZ VON BERLICHINGEN DE GOETHE**

**Juliana Oliveira do COUTO<sup>1</sup>**

**Resumo:** *A literatura alemã de meados do século XVIII ainda buscava se afirmar como tal. Urgia, portanto, a formação de uma literatura nacional, genuína. A partir dos escritos teóricos do Aufklärer Lessing – calcados na defesa de uma forma literária mais livre, tendo Shakespeare por modelo supremo – altera-se este cenário. O escritor e crítico fundam, involuntariamente, as bases teóricas que possibilitam o surgimento do revolucionário drama histórico goethiano Götz von Berlichingen, fruto do Sturm und Drang. Os postulados de Lessing abrem espaço ainda ao desenvolvimento da teoria histórica de Herder. Estas reviravoltas literárias culminaram, portanto, na convergência entre a História e a revolução da história da literatura alemã, ponto no qual Goethe e Herder se encontram. O presente trabalho propõe-se, destarte, a analisar esta convergência à luz das premissas do estilo de época Sturm und Drang.*

**Palavras-chave:** *Herder, História, Goethe, Götz von Berlichingen, Sturm und Drang.*

**Abstract:** *The German Literature in the middle of the 18<sup>th</sup> century still attempted to acquire consolidation. The formation of a national, genuine literature was therefore necessary. From Aufklärer Lessing's theoretical studies – based on a more independent literary form, having Shakespeare as the supreme model – was the scene altered. The writer and critic establishes involuntarily the theoretical foundation that allows the outbreak of Goethe's revolutionary historical play Götz von Berlichingen, product of the Sturm und Drang. Lessing's postulates still makes the development of Herder's historical theory possible. This literary overturn hence culminated in the convergence between History and revolution of the history of German Literature, point where Goethe and Herder meet. The aim of the present paper is therefore to analyse this convergence based on the premisses of the Sturm und Drang movement.*

**Keywords:** *Herder, History, Goethe, Götz von Berlichingen, Sturm und Drang.*

**Recebido em 19-08-2017**  
**Aceito em 13-09-2017**

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ, doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ. Bolsista CAPES. Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Magali dos Santos Moura

## Introdução

O presente trabalho objetiva apresentar o contexto de surgimento do drama histórico de Johann Wolfgang von Goethe, *Götz von Berlichingen*, publicado em 1773 – fruto do estilo de época *Sturm und Drang* ou *Tempestade e Ímpeto* – estabelecendo uma relação com a teoria histórica de Johann Gottfried von Herder. Esta exposição justifica-se pelo fato de pautar-se no vínculo existente entre teoria da História e drama histórico. Pretende-se responder, dessa forma, à problemática da convergência entre a teoria de Herder e a *práxis* artística de Goethe, no que concerne ao drama responsável por uma alteração de paradigma no âmbito da história de uma literatura alemã que urgia por traços genuínos.

De modo a expandir a abrangência do presente estudo, tomaremos como ponto de partida os apontamentos do iluminista Gotthold Ephraim Lessing acerca da incongruência entre o modelo dramático adotado por seus contemporâneos e as condições de seu tempo e cultura. Apesar de afiliar-se a uma escola de pensamento distinta da de Goethe e Herder, Lessing desponta como precursor de suas ideias ao apresentar Shakespeare como modelo de um novo esquema dramático, capaz de guiar os literatos alemães rumo à almejada emancipação literária.

O presente trabalho será estruturado, por conseguinte, em três seções: “As premissas”, na qual os postulados de Lessing e uma primeira movimentação em direção a uma literatura alemã autêntica são apresentados; “Shakespeare e os *Stürmer*”, pautada na relação entre o culto a Shakespeare, o desenvolvimento da teoria histórica de Herder e a elaboração do drama de Goethe, perpassando a questão do gênio original; e “Goethe, Herder e a História”, momento em que

será feita uma análise mais precisa da visão histórica de Herder, concatenada à estruturação do drama de Goethe.

## As premissas

A cena literária alemã em meados do século XVIII fincava suas bases em empréstimos advindos do Classicismo francês, que postulava uma ferrenha obediência aos preceitos clássicos de composição artística, vedando a livre exploração da originalidade do escritor. A literatura do período urgia, dessa forma, por traços genuínos em detrimento de uma mera cópia dos padrões provenientes da poética de Aristóteles. É neste contexto que entra em cena o pensamento do iluminista Lessing, que rechaça o engessamento provocado por um modelo de criação literária que apenas visaria a uma cópia mecânica dos padrões clássicos em lugar de captar a verdadeira essência do processo artístico. De acordo com o crítico e literato, os franceses jamais teriam se aproximado de um formato que honrasse as criações da Antiguidade, reproduzindo apenas meras duplicatas vazias, já que se atinham unicamente ao âmbito da forma. Seria necessário, portanto, buscar uma nova fonte de inspiração, capaz de apresentar aos alemães o caminho rumo à almejada autenticidade. Esta fonte era Shakespeare:

Mas também à luz dos modelos antigos Shakespeare é um poeta trágico muito melhor do que Corneille, embora este tenha conhecido os antigos muito bem e aquele quase nada. Corneille aproximava-se deles mais pela construção mecânica, Shakespeare mais pelo essencial. O inglês alcança quase sempre o objetivo da tragédia, por mais estranhos e pessoais que sejam os seus caminhos; enquanto que o francês quase

nunca o alcança, embora siga sempre pelos trilhos preparados pelos Antigos (LESSING, *apud* BARRENTO, 1989, p. 99).

Conforme o raciocínio de Lessing, Shakespeare estaria muito mais próximo das urgências literárias da Alemanha de sua época do que os classicistas franceses, pois, mesmo utilizando de um desvio da forma clássica, teria captado a essência do processo de criação artística, o que o aproximaria dos antigos de uma forma jamais atingida pelo povo vizinho. A partir de então, o afastamento das normas clássicas deixa de ser caracterizado como uma abominação literária, tornando-se um meio à liberdade do artista original – ou genial –, ou seja, aquele que prescinde de padrões pré-concebidos em seu processo de criação. Este artista idealizava suas obras pautando-se em suas próprias forças, pois “já não eram as regras, mas o gênio [sic], isto é, a força criadora do indivíduo poético que se encontrava no centro das novas concepções estéticas” (BEUTIN, 1993, p. 200). Estava, então, aberto o caminho tão ansiado pelos jovens artistas, que viria a se configurar como a base teórica do *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*).

Vale salientar ainda que, a partir do pensamento de Lessing, abre-se um leque de possibilidades artísticas, antes inimaginável em pleno império de um estilo rígido de composição literária. Os jovens literatos, futuros *Stürmer*, veem-se, finalmente, ante um modelo literário com o qual se identificavam. Nota-se, desse modo, que mesmo afiliado à *Aufklärung* (*Esclarecimento*), Lessing figura como um importante precursor do *Sturm und Drang*.

## Shakespeare e os *Stürmer*

Em um período no qual a ausência de autenticidade dominava a cena literária, a busca por uma fonte de inspiração que guiasse os alemães rumo a uma literatura de caráter genuíno teria de ser realizada além das fronteiras do território germânico. Lessing foi o primeiro a apontar Shakespeare como o representante supremo de uma arte grandiosa, pela qual os alemães ansiavam, mas cabe destacar que não foi o único responsável por introduzir o dramaturgo inglês aos seus contemporâneos: Christoph Martin Wieland contribuiu com suas traduções em prosa do teatro de Shakespeare e Herder apresentou-o a Goethe (ROSENFELD, 1993, pp. 60-7). É justamente esta parceria intelectual entre Herder e Goethe que sintetiza todo o teor extático provocado em solo alemão pela descoberta do autor inglês.

Vale sublinhar a ligação entre o culto a Shakespeare e a ascensão do conceito de gênio artístico: se antes a literatura do dramaturgo inglês era execrada pelos conservadores, como Johann Christoph Gottsched, por conta da não obediência às regras de Aristóteles, após sua descoberta pelos *Stürmer*, o literato britânico torna-se aclamado justamente pela exploração de sua originalidade ao criar obras calcadas em um gênero canônico, mas que atendiam às premências de seu tempo.

O culto do gênio dos *Stürmer und Dränger* elevou o poeta acima da medida comum. A arte deixou de se poder aprender (“mais prejudiciais do que os exemplos são para o gênio os princípios”, Goethe), o artista cria a partir de seu próprio gênio. A recepção de Shakespeare contribuiu grandemente para a concepção do gênio. Se Gottsched por causa da ausência de regras rejeitara Shakespeare, a descoberta de Shakespeare

desde os anos 50 do século XVIII abre assim aos *Stürmer und Dränger* um novo mundo e possibilita a substituição da poesia classicista francesa (BEUTIN, 1993, p. 200-1).

O escritor foi, então, alçado ao centro do processo de criação. Não se tratava mais de uma arte superior ao artista, mas de um artista dotado de uma capacidade excepcional, que o elevaria acima da medida comum, sujeitando-o somente ao seu próprio gênio. Obedecer cegamente a padrões pré-estabelecidos já não seria mais imprescindível no processo artístico, pois a plenitude criativa se manifestaria somente a um artista senhor de si mesmo, afinal “isto cria a sua grandeza: uma grandeza da independência” (SCHMIDT, 1988, p. 156, tradução nossa).<sup>2</sup> Cabe salientar ainda que esta exaltação da liberdade se traduz nas figuras dos protagonistas do *Sturm und Drang*, como o próprio Götz revela: “E nem o melhor cavaleiro pode fazer nada, se não é senhor das suas acções [sic]” (GOETHE, 1945, p. 127).

É justamente através da leitura de Shakespeare que Goethe afirma ter despertado o seu próprio gênio em seu célebre ensaio *Para o dia de Shakespeare* (1771):

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

Nota-se, desse modo, que o gênio de Goethe foi estimulado não através da

observação estrita de um modelo de composição literária, mas via estudo de um outro gênio, afinal, a mera observância de preceitos estéticos não garantiriam obras de arte geniais, ou seja, fruto de um gênio artístico. Goethe renuncia, então, ao modelo que denomina “teatro regular”, assenhorando-se de si mesmo em seu processo criativo:

Não tive a menor dúvida em renunciar ao teatro regular. A unidade de lugar com seu acanhamento me parecia um cárcere; a unidade de ação e tempo, cadeados maçantes para nossa imaginação. Saltei ao ar livre, senti pela primeira vez que possuía mãos e pés. Então, quando via quanta injustiça havia sofrido dos Senhores das Regras dentro de seus cárceres e quantas almas livres ainda lá se torciam aprisionadas, meu coração teria arrebetado, se não lhes houvesse declarado guerra, se não lhes procurasse diariamente arrombar as portas (Ibidem, pp. 66-7).

Vale frisar que a rejeição ao “acanhamento” da unidade de lugar é de tal modo emblemática em *Götz* que dificulta a representação teatral do drama, pois as mudanças de cenários são constantes (SIMEÃO *apud* GOETHE, 1945, p. 17). Somente o primeiro ato, por exemplo, conta com quatro cenários distintos: estalagem na Francônia, estalagem na floresta, castelo de Götz em Jaxthausen e palácio episcopal de Bamberg.

No que concerne ao estranhamento provocado pela composição singular do drama de Shakespeare, Goethe o fundamenta na complexidade do modelo artístico elaborado pelo autor inglês. Compreendê-lo seria, dessa forma, tarefa árdua, pois seu caráter grandioso e refinado não seria facilmente apreensível pelo “homem comum”. A complexidade

<sup>2</sup> No original: Das macht seine Größe: Eine Größe der Unabhängigkeit.

de seus caracteres, de acordo com Goethe, estaria pautada na rejeição aos arquétipos, o que implicaria na criação de personagens tão labirínticos quanto o homem real, que oscila entre a bondade e a maldade. Heróis sem traço algum de fraqueza ou vilania já não mais interessavam aos autores que buscavam uma alternativa a tramas plenas de modelos de comportamento e calcadas no cerceamento da liberdade artística. A relação entre bem e mal deveria se estabelecer, por conseguinte, no interior de cada personagem, em detrimento de um embate entre representantes máximos deste ou daquele aspecto:

Tudo quanto os nobres filósofos falaram sobre o mundo é válido também para o que diz respeito a Shakespeare. O que chamamos de “mal” é apenas a outra face do bem e é tão necessário para a existência deste como para o conjunto, assim como a zona tórrida necessariamente tem de arder e a Lapônia tem de gelar, para que possa existir um clima moderado (GOETHE, *apud* ROSENFELD, 1991, p. 69).

É a partir deste modelo que surgem os heróis do *Sturm und Drang*: bons, violentos, hesitantes, solidários, afetuosos, traiçoeiros, entre outras particularidades. Os personagens centrais dos dramas deste estilo de época repudiam a estaticidade e protagonizam atos plenos de rompantes e êxtase. Suas atitudes podem possuir não somente um caráter exemplar como execrável, ou seja, aproximam-se do homem real de modo jamais atingido pelas tramas conservadoras. Não é sem razão que o heroísmo do protagonista de *Götz von Berlichingen* advém justamente de sua insubmissão aos valores deturpados dos poderosos, o que é revelado na fala de Frei Martin, logo no início do primeiro ato: “Então sois Goetz de Berlichingen! Agradeço-vos, meu Deus, por me haverdes dado

o ocasião de ver este homem, que os príncipes odeiam e a quem recorrem os oprimidos” (GOETHE, 1945, p. 39).

Outro representante essencial do movimento de exaltação à figura de Shakespeare foi Herder, grande influenciador do *Sturm und Drang* e do jovem Goethe. Em seu ensaio singela e acuradamente intitulado *Shakespeare (1773)*, o crítico aponta o caráter errôneo das leituras da obra do dramaturgo inglês empreendidas até então e da necessidade de apresentá-lo corretamente aos alemães. O crítico nota a necessidade de apreender a escrita de Shakespeare evitando censurá-lo, pois a assimilação de uma obra de tal magnitude seria indispensável aos seus contemporâneos. Logo no início de seu texto, Herder alude a estas questões:

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

Cabe salientar que, neste texto, Herder já trabalha seu argumento histórico, vital ao período. O autor assinala a natureza mutável do movimento histórico, o que tem por consequência a mutabilidade da própria arte, que, em vez de cristalizar-se, adequa-se a seu tempo, isto é, assim como o homem é um ser histórico, a arte também está condicionada ao quadro do período no qual se insere. Por esta razão, seria irracional permanecer em busca de uma arte exatamente igual à produzida pelos antigos, afinal, as condições do mundo e do homem moderno já não eram mais as mesmas da Antiguidade. A subversão da estrutura de um gênero canônico provocada por Shakespeare não seria, desse modo, uma deformidade artística, mas a tradução de



um movimento natural de transformação da arte ao longo dos tempos:

Na Grécia surgiu o drama de um modo que o não poderia ser o do Norte. Veio a ser na Grécia o que não pode ser no Norte. Razão porque no Norte não é não é nem pode ser o que foi na Grécia. Consequentemente o drama de Sófocles e o de Shakespeare são duas coisas que, em certo sentido, mal têm em comum o nome. Creio poder provar essas afirmações a partir da própria Grécia, e graças a isso mesmo decifrar em grande parte a natureza do drama nórdico e do grande dramaturgo do Norte, Shakespeare. Mercê de uma coisa ver-se-á a gênese da outra, mas o mesmo tempo a transformação, de modo a não mais permanecer a mesma (Ibidem, p. 39).

Ao alegar poder provar suas afirmações a partir da própria Grécia, Herder alude à transformação pela qual o gênero dramático foi submetido ainda na Antiguidade. A estrutura da tragédia antiga – na qual *Prometeu Acorrentado* se insere – e a da clássica – terreno de *Édipo Rei* – diferem, o que revela que a adequação da arte a seu tempo não é uma “invenção” dos modernos. As regras das poéticas clássicas estariam, desse modo, em consonância com a constituição do Mundo Antigo, mas se configurariam como um ideal praticamente inalcançável para os modernos, pois já não condiziam com as circunstâncias que os cercavam.

[...] a arte dos poetas gregos trilhou justamente o caminho oposto àquele que hoje nos querem impingir aos gritos. Esses, creio, não simplificaram e sim multiplicaram: Ésquilo ao coro e Sófocles a Ésquilo; basta comparar as peças artificiais de Sófocles e a sua grande obra-prima *Édipo rei* com o *Prometeu* de Ésquilo ou com as notícias de antigos

ditirambos, para aí observar-se a espantosa arte que ele nelas conseguiu incutir. Mas jamais a arte de fazer o múltiplo o simples, mas antes a arte de transformar o simples em múltiplo, um belo labirinto de cenas, em que, no mais intrincado lugar do labirinto, o seu maior cuidado estava em dar aos seus espectadores a ilusão da unidade anterior, desenrolando o novelo de seus sentimentos tão suave e paulatinamente como se ainda continuassem a ter a plena unidade do ditirâmico sentimento anterior (HERDER, *apud* ROSENFELD, 1991, pp. 41-2).

Conforme o pensamento de Herder, Shakespeare não estaria corrompendo as regras clássicas deliberadamente, mas apenas seguindo o curso natural da história da arte, assim como ocorre com a história em geral. O autor inglês trouxe o drama para seu tempo, adequando-o às suas condições. A obra de Shakespeare provaria, dessa forma, o caráter errôneo da ideia de perenidade das regras clássicas, pois, mesmo distanciando-se delas, teria atingido a essência do processo de criação estabelecido pelos antigos, já que encontrou uma conformidade entre sua arte e as demandas de sua cultura. Herder acreditava que os frutos do Classicismo francês apenas criariam cópias sem vida de uma época que há muito já havia passado e que, por conseguinte, não poderia ser representada fielmente. É neste ponto que a grandeza de Shakespeare se sobressai, pois suas criações não se apresentam como um “mero boneco”, ao qual “falta espírito, vida, natureza, verdade”, já que atingem o fim dramático por seus próprios meios (Ibidem, pp. 47).

Herder retoma, então, a problemática do efeito provocado pela tragédia, já assinalada por Lessing: ao incorporar sua cultura às suas obras em lugar de idealizar uma época à qual não pertencia,

Shakespeare teria se igualado aos antigos, no que tange ao efeito provocado por seus dramas, compreendendo, assim – deliberada ou instintivamente –, a essência do processo de criação artística. Consoante Süsskind,

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

A associação entre arte e cultura alude, ainda, à problemática do gênio original, pois, conforme o pensamento de Herder, somente um povo capaz de dar ares contemporâneos à sua arte – colaborando com a identificação entre a produção artística e seu tempo e lugar – teria, entre seus artistas, mentes geniais. Esta seria a grande distinção entre os gregos e os modernos: aqueles traduziram em sua arte seu tempo e cultura, ao passo que, ao tentar retomar este mesmo tempo e cultura, estes apenas produziram imitações vazias de uma época que já não lhes pertence e que, por conseguinte, não representariam com a maestria dos antigos. O homem moderno atingiria, dessa forma, uma semelhança com os gregos somente à medida que incorporasse o modo de criação da Antiguidade sem distanciar-se de seu tempo. É este artista o gênio original. Este é o gênio revelado na figura de Shakespeare:

E se, pois, nesta época feliz ou infelizmente modificada existisse uma época, um gênio, que de sua matéria extraísse uma criação dramática tão

natural, grande e original como os gregos o fizeram com a sua, e essa criação, justamente pelos mais diversos caminhos, alcançasse o mesmo objetivo, tornando-se pela singeleza múltipla e multiplicidade singela (segundo qualquer definição metafísica) um todo perfeito: que estulto iria ainda compará-lo e condená-lo, só por essa segunda criação não ser a primeira? Pois toda a sua essência, virtude e perfeição está em que não é primeira, em que do solo da época nasceu de fato outra planta (HERDER, *apud* ROSENFELD, 1991, pp. 48-9).

Vale ainda notar os apontamentos de Herder acerca da estrutura dos dramas de Shakespeare, vital ao célebre drama de Goethe *Götz von Berlichingen*. O dramaturgo inglês abre mão de uma temporalidade e um espaço de ação únicos, os cortes de cena são abruptos e os enredos plenos de movimento. Ademais, é apresentado ao espectador o tempo ficcional, característica impensável em um drama classicista. O que para um conservador poderia se apresentar como um emaranhado incoerente, torna-se para Herder uma união de acontecimentos de distintas grandezas, exemplarmente articulados e arrematados pelo dramaturgo. Não é sem razão que Goethe tece um relato significativamente extático acerca de seu contato com a obra do autor inglês, conforme assinalado anteriormente.

Estava, desse modo, definitivamente preparado o terreno para o surgimento do polêmico drama de estreia de Goethe, inspirado pelo mentor inglês dos *Stürmer* e que se apresentou como obra cabal de um estilo de época que clamava por liberdade artística – claramente representada em *Götz* pelo triplo clamor “Viva a liberdade!” (GOETHE, 1945, p. 157). É justamente se voltando ao companheiro Goethe e ao processo de elaboração de seu *Götz* que Herder encerra seu texto de louvor a Shakespeare. Goethe se

apresenta como o tão almejado gênio alemão, capaz de traduzir em linguagem artística as premências de seu tempo e sua cultura, concedendo aos seus contemporâneos um ambicioso elogio ao estilo de Shakespeare:

Feliz de mim que ainda vivi no ocaso do tempo em que ainda me era possível entendê-lo [Shakespeare], e em que tu [Goethe], meu amigo, que te reconheces e te sentes a ti nessa leitura [...] tu ainda podés ter o sonho doce e digno de ti de reconstruir o seu monumento, em nossa língua, para a nossa pátria tão extraviada, inspirando-te na época dos cavaleiros medievais. Eu te invejo o sonho, desejando que tua ação nobre e alemã não arrefeça até que a grinalda coroe o teu esforço. (HERDER, *apud* ROSENFELD, 1991, pp. 63).

## Goethe, Herder e a história

A concepção de história de Herder pauta-se em uma relativização desta, ou seja, a crença em sua imutabilidade seria falsa, pois a história se mantém em movimento, o que, por conseguinte, mobiliza todas as circunstâncias ao redor. Justifica-se, dessa forma, a variação de gostos, costumes e valores ao longo das épocas. A relativização da história tem por consequência, naturalmente, a relativização da arte, o que ratifica sua ideia de arte em consonância com seu tempo. Conforme Rüdiger Safranski,

O descobrimento da história dinâmica, com tudo que dela resulta – do individualismo orgulhoso até a humildade diante dos antigos documentos de culturas populares – causou um verdadeiro corte no espírito europeu. Desde então tornou-se natural ver as coisas num contexto histórico. A história relativiza tudo. Ela

mesma se torna algo absoluto; nenhum deus, nenhuma ideia, nenhuma moral, nenhuma ordem social, nenhuma obra pode se estabelecer diante dela de forma definitiva. Mesmo o bom, o verdadeiro, o belo – antes fixos no céu das ideias imutáveis e das revelações – caem no vácuo do que se faz e que perece (SAFRANSKI, 2010, p. 30).

Para Herder, a história apresenta um processo orgânico de desenvolvimento, assim como qualquer organismo vivo. Reside aí a necessidade de conciliar filosofia histórica e linguística; afinal, o sistema de desenvolvimento de uma língua se assemelha ao desdobramento da vida humana. O retorno à cultura popular seria, de acordo com a sua concepção, imprescindível, de modo a provar a impossibilidade de cânones absolutos:

[Herder] integra a filosofia da língua numa filosofia da história. A língua, da mesma forma como o indivíduo humano e a nação, passa por um desenvolvimento orgânico. Como eles, nasce, amadurece, define. Tais concepções baseiam-se numa visão vegetativa da História [...] A singularidade vegetativa de cada povo, diferenciado por clima, geografia, gênio étnico, não admite a imposição de leis e cânones universais (na arte e literatura) (ROSENFELD, 1993, pp. 66-7).

Vale salientar que residem na teoria de Herder três fatores essenciais à agitação dos *Stürmer*: a exaltação do artista livre de amarras normativas, o resgate da cultura popular e a manifestação da natureza na arte. Não é sem razão que, ao discorrer acerca da relação estabelecida entre história, cultura e arte em seu texto de exaltação a Shakespeare, Herder vale-se precisamente de uma analogia extraída da própria natureza de modo a



explicitar a interdependência entre estes elementos:

[...] reclamar pois que o drama grego surja com naturalidade aqui [no século XVIII] [...] é mais irritante do que querer que uma ovelha possa dar a luz um leão. Fica apenas uma primeira e última pergunta: como é o solo? para que se encontra preparado? que foi nele semeado? que deveria poder dar? E, céus! que distância daqui à Grécia! História, tradição, espírito da época, do povo, da emoção, do idioma (HERDER, *apud* ROSENFELD, 1991, pp. 47-8).

No que concerne à relação estabelecida entre homem e natureza, observa-se uma tomada de consciência humana, o que traz à tona a questão da individualidade, cara aos *Stürmer*. Segundo Herder, a vivência da história se daria plenamente apenas se aliada a uma experimentação das forças individuais. Dessa forma, somente ao entrar em contato com a sua própria força criativa, o indivíduo seria capaz de assimilar forças externas a ele:

“O” homem é uma abstração. Há apenas “os” homens. Assim como a vida em geral, em cada etapa do seu desenvolvimento, tem seu próprio direito e seu próprio significado, também o tem a raça humana. Cada indivíduo marca de maneira singular aquilo que o homem é e pode ser. Herder defende um personalismo radical. Há a humanidade como uma grandeza abstrata e há a humanidade à qual cada um tem de atentar em si próprio e de trazer a uma forma individual. Dela, tudo depende. Dessa perspectiva, a história não é apenas o grande panorama diante do qual o indivíduo se destaca. As forças fundamentais e motrizes da história que

descobrimos lá fora devem e podem ser experimentadas pelo indivíduo como vida criativa em si mesmo [...] Só quem vivencia o princípio criador em seu próprio corpo poderá descobri-lo lá fora, no correr do mundo e na natureza (SAFRANSKI, 2010, p. 28).

Este homem impetuoso e destemido, que toma consciência de sua capacidade criativa em lugar de aceitar resignadamente uma posição de mera criatura e apresenta uma postura ativa ante a natureza e seus precursores, é o gênio glorificado pelo *Sturm und Drang*.

No que se refere à função do poeta ante o movimento histórico, esta seria recuperar a língua de origem do homem, isto é, a própria poesia. Somente o poeta estaria apto a retomar a linguagem poética em uma língua corrompida pelo pragmatismo, pois, conforme Herder, apenas em estado original a língua revelaria toda a sua plenitude, isto é, suas imagens e paixões. Segundo Kaiser,

A língua, plena de imagens e paixões em seu estado primordial, desenvolve-se gradualmente em abstração e conceitualidade. Ela perde em plenitude o que ganha em precisão [...]. Sozinho, o poeta resgata neste processo histórico o acesso às origens, sua força criadora encontra o meio vívido do idioma, e assim produz novamente na poesia da língua sua paixão juvenil e a plenitude imagética. A língua primordial do homem é a poesia, a poesia é linguagem primordial, bela como expressão do todo humano [...] O poeta renova o idioma e o pensamento de seu povo, ele é, como executor, simultaneamente senhor das horas históricas [...] (KAISER, 1966, pp. 78-9, tradução nossa).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> No original: Die Sprache, in ihrem Urzustand voller Bilder und Leidenschaften, entwickelt sich allmählich zu Abstraktion und Begrifflichkeit;

sie verliert an Fülle, was sie an Präzision gewinnt [...]. Allein der Dichter behält in diesem ges-

Goethe lança-se, em seu *Götz von Berlichingen*, precisamente à função de resgate da língua e da história de seu povo. Sua obra, justamente um drama histórico, leva a cabo, pela primeira vez na Alemanha desde os postulados de Lessing, toda a agitação de um período que urgia por uma renovação artística. O autor apresenta a seus contemporâneos a concretização do modelo dramático de Shakespeare, trazendo-o ao seu próprio tempo, ou seja, reafirmando a sua própria cultura e história. Seu herói é inspirado em um cavaleiro medieval legítimo – Gottfried von Berlichingen, que viveu entre 1480 e 1562 – e a linguagem trabalhada na obra não se apresenta de modo plano, mas fiel aos distintos estratos sociais retratados no drama. Os *Stürmer* viam-se, enfim, diante de um modelo artístico com o qual poderiam se identificar, o que provocou a ira dos conservadores. Consoante Dieter Borchmeyer,

Especialmente a geração de jovens literatos – futuramente reunidos pela palavra de ordem do *Sturm und Drang* – encontrou em *Götz von Berlichingen* a concretização de uma nova estética dramática [...]. O

---

chichtlichen Prozeß den Zugang zu den Ursprüngen, seine Schöpferkraft trifft in die lebendige Mitte der Sprache, und so stellt sich in der Dichtung die Sprache in ihrer jugendlichen Leidenschaft und Bildfülle wieder her. Die Ursprache der Menschheit is Poesie, die Poesie ist Ursprache, schön als Ausdruck des ganzen Menschen [...] Der Dichter erneuert Sprache und Denken seines Volkes, er ist als Erfüller zugleich Herr der geschichtlichen Stunde [...]. (todas as traduções no corpo do texto serão próprias).

<sup>4</sup> No original: Besonders die bald durch die Pa-  
role des “Sturm und Drang” zusammengehaltene  
junge literarische Generation fand in *Götz von  
Berlichingen* eine neue Ästhetik des Dramas ver-  
wirklicht [...]. Das Neuartige liegt vor allem in  
dem Versuch, durch die teilweise drastische  
Sprache – abgetönt nach Stand, Milieu und  
Schauplatz – die Atmosphäre geschichtlicher

inovador da obra consiste, sobretudo, na tentativa, por vezes através de uma linguagem drástica, – diferenciada de acordo com nível, ambiente e cenário – de evocar a atmosfera do passado histórico. Tanto que deleitou a jovem geração literária, feriu profundamente o gosto dos adeptos das regras de decência da corte e as normas poéticas correspondentes à sua geração (BORCHMEYER, 2005, p. 34).<sup>4</sup>

A representação linguística das distintas camadas sociais apresentadas no drama de Goethe traduz-se como rejeição à artificialidade de uma linguagem aristocrática, ideal. O autor recorre, então, à valorização da oralidade:

Em vez de lapidar sua prosa em versos alexandrinos para o teatro alemão; e em vez de versos patéticos, um discurso forte, por vezes, grosseiro. Não se trata aqui de palavras refinadas, doseadas, mas sim de um verdadeiro tom natural de cruas experiências de guerra, a atmosfera do acampamento e da taverna. Daí a predileção por expressões arcaicas e coloquialismos, mas também linguagem inculta e até mesmo negligências linguísticas. (GRENZMANN, 1964, p. 29).<sup>5</sup>

Vergangenheit zu beschwören. So sehr das die junge literarische Generation begeisterte, so empfindlich verletzte es den Geschmack der an den höfischen Anstandsregeln und den ihnen korrespondierenden poetischen Normen orientierten Generation.

<sup>5</sup> No original: Statt des für das Deutsche Theater steifen Alexandriners die Prosa, statt pathetischer Verse eine kräftige oft derb zupackende Rede. Hier geht es nicht um feine, wohlabgemessene Worte, sondern um den echten Naturlaut rauhen Kriegserlebens, die Atmosphäre des Lagers und des Wirtshauses. Daher die Vorliebe für altertümliche Ausdrücke und Mundartliches, aber auch Ungepflegtes und selbst sprachliche Nachlässigkeiten.

Exemplos deste recurso à língua falada são a supressão de vogais presentes na última sílaba das palavras – característica ainda recorrente na linguagem coloquial –, como em *Knab, Aug e wollt*; síncope como em *findt, redt, reit', ungrisch, Liebs e Guts*; adjetivos com ausência de flexão, como *ritterlich Gefängnis* e *ein tugendsam Weib*<sup>6</sup>, entre outros elementos. É importante destacar que este estilo linguístico se revela como um tom arcaico-popular elaborado pelo próprio Goethe em vez de se apresentar como uma reprodução perfeitamente fiel à linguagem falada no século XVI, período retratado no drama (KAISER, *apud* GOETHE, 1998, pp. 512-3).

Através de sua obra, Goethe apresenta a seus contemporâneos a ruptura definitiva com uma forma dramática que não seria mais conveniente aos modernos, valendo-se de uma temática calcada em sua própria cultura, isto é, conjugando modelo dramático e peculiaridades de seu povo, conforme as premissas teóricas de Herder. Vale assinalar que a versão final de *Götz von Berlichingen* foi apresentada ao público somente após um intenso processo de colaboração entre Herder e Goethe. O autor apresenta ainda em sua peça o ideal burguês em contraposição à cultura da corte, o que se revela como mais um fator do distanciamento entre premissas da arte alemã do período e procedimentos do Classicismo francês, o que contribui para um caráter genuinamente alemão. Conforme assinalado por Rainer Nägele, o drama de Goethe se configura como uma réplica ao teatro classicista francês, que

[...] representa, como drama histórico, uma nova perspectiva da filosofia histórica, que não vê somente exemplos humanos gerais, mas enfatiza o particular e o singular no momento histórico e, assim, transforma o próprio conceito de individualidade em uma categoria histórica (NÄGELE, 1997, p. 19).<sup>7</sup>

Por meio de seu viés factual, o drama de Goethe possibilita um vínculo entre o passado histórico e as urgências de seu próprio tempo, dado que o ideal de liberdade, marcadamente reiterado na obra, alude às aspirações emancipatórias da Alemanha do século XVIII. Reside neste aspecto, então, uma consonância entre anseio artístico e político: a busca por uma liberdade propriamente dita se une à almejada autonomia artística. Cabe salientar que a liberdade celebrada no drama não se configura apenas como a conservação do direito de ir e vir, mas também como alusão a uma liberdade de consciência que vai de encontro às circunstâncias reais do mundo, transformando-se em utopia. Ainda de acordo com Nägele,

“Liberdade” é um motivo condutor da peça. Sua evocação tripla (“Viva a liberdade!”, III, 20) leva Götz à formulação de sua utopia. É certo que neste clamor pela liberdade, observam-se tendências de emancipação política e social do século XVIII. Vê-se rapidamente na realidade histórica – quando não se vê também seu antônimo, prisão – o outro lado da liberdade, também um motivo principal perpassado pelo drama,

<sup>6</sup> Em lugar de *Knabe* (menino), *Auge* (olho), *wollte* (gostaria), *findet* (acha, encontra), *redet* (fala), *reite* (cavalgo), *hungrig* (faminto), *ritterliches Gefängnis* (prisão cavaleiresca) e *eine tugendsame Weib* (uma mulher virtuosa).

<sup>7</sup> No original: [...] repräsentiert der Götz als historisches Drama eine neue geschichtsphilosophische Perspektive, die in der Geschichte nicht

bloß allgemeinemenschliche Exempel sieht, sondern gerade das Partikuläre und Besondere am historischen Moment hervorhebt und so den Individualitätsbegriff selbst zu einer historischen Kategorie macht.

que marca uma condição: a de que seu impulso à liberdade somente pode ser articulado entre os muros do cárcere” (NÄGELE, 1997, p. 22).<sup>8</sup>

Cabe frisar que o drama traz à baila uma liberdade de alma, capaz de sobreviver às grades do cárcere e que não se restringe à figura do protagonista, pois seus fiéis escudeiros pactuam deste ideal. Esta aspiração é claramente explicitada por Elisabeth, mulher de Götz, ao se referir, em passagem do quarto ato, aos companheiros de batalha de seu marido, que se encontravam encerrados em uma prisão: “Eles têm a sua recompensa, nasceu com eles – um coração livre e nobre. Mesmo dentro da prisão, eles estão livres!” (GOETHE, 1945, p. 168).

Retomando a questão histórica, vale frisar que a trama é pautada no conceito de história suscetível de ser escrita por indivíduos, o que expõe o limite do gênio: apresenta-se a incapacidade de um único indivíduo de mudar todo o curso histórico, o que justifica o fim trágico do herói de Goethe. Este elemento legítima ainda a evidenciação do abismo entre as demandas do eu e o *establishment*.

Cabe acrescentar, por fim, o valor histórico do próprio drama: Goethe concretizou os ideais de uma fase vital à literatura alemã, concatenando, assim, história propriamente dita e história da literatura. Não é sem justificativa que, próximo ao seu fim, o protagonista de *Götz* emite uma “profecia” que arremata a ligação entre o drama e uma crítica ao tempo do próprio Goethe (KAYSER *apud* GOETHE, 1998, p. 507): “Vão vir

tempos de perfídia, foi-lhes dada licença. Governarão miseráveis com astúcia, e os corações nobres cairão nas malhas” (GOETHE, 1945, p. 232).

## Considerações finais

Este trabalho objetivou expor a conexão presente entre o surgimento do drama *Götz von Berlichingen*, de autoria de Goethe, e a visão histórica de Herder, perpassando o contexto literário do período em questão. Para tanto, o presente estudo se desmembrou em três seções responsáveis por situar a problemática alvo nos âmbitos da teoria da história e da história da literatura.

O primeiro segmento, intitulado “As premissas” expôs o pioneirismo de Lessing ao introduzir o esquema dramático de Shakespeare, preparando o terreno para a eclosão do *Sturm und Drang* e de seu culto ao gênio, mesmo afiliado a um estilo de época distinto.

O ponto seguinte, “Shakespeare e os *Stürmer*” apresentou as circunstâncias da exaltação à figura de Shakespeare e seus reflexos na escrita de Goethe e na teoria de Herder.

Finalmente, a seção “Goethe, Herder e a História” propôs-se a arrematar a problemática aqui abordada apresentando o drama histórico de Goethe à luz da teoria histórica de Herder.

Vale acrescentar, por fim, que após o conteúdo exposto, é possível observar que, no que concerne à ligação entre Herder e Goethe, o primeiro preparou

<sup>8</sup> No original: “Freiheit” ist ein Leitmotiv des Stückes. Ihre dreimalige Beschwörung (“Es lebe die Freiheit”, III, 20) führt Götz zur Formulierung seiner Utopie. So richtig es ist, in diesem Ruf nach Freiheit politisch und gesellschaftlich emanzipatorische Tendenzen des 18. Jahrhunderts ausgedrückt zu sehen, liest man doch an der historischen Realität vorbei, wenn man nicht das

Gegenwort “Gefängnis” mitliest, das als das Andere der Freiheit ebenso leitmotivisch das Stück durzieht und eine Kondition markiert, die ihren Drang nach Freiheit kaum anders als in Gefängnismauern artikulieren kann.

o terreno teórico para que seu amigo explorasse livremente toda a originalidade de seu gênio artístico e, ambos, constituíram um marco na trajetória literária alemã.

## Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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