

# O TEATRO DE LENZ

Rafael Chaves Santos (mestrando em Lingüística Aplicada na UFRJ)

*Ich bin ihr wahrer Jacob nicht  
Und auch ihr teutscher Michel nicht,  
So rein und hold nicht wie der Lenz  
Ich: Jacob Michel Reinhold Lenz!*

Lenz

## 1 – Introdução

O presente trabalho destina-se a analisar e apresentar o teatro na visão do escritor alemão Jakob Michael Reinhold Lenz. Para tanto será, inicialmente, feita uma breve biografia do autor e, em seguida, uma análise da sua obra destinada ao estudo do teatro de sua época, a obra “Notas sobre o teatro”.

Posteriormente, para exemplificar suas teorias será utilizada uma obra deste autor, o Preceptor, da qual serão retiradas características relativas e ilustrativas destas teorias sobre o teatro.

Com isso, não se pretende aqui fazer nenhuma análise profunda do autor e suas obras, mas apenas apresentar de maneira clara e objetiva a visão de um autor que viveu no século XVIII e que, de certa maneira, marcou sua geração, “*Que estranha combinação de gênio e de infantilidade*” Wieland (1733 – 1813) (Stadeler, 1996), “*Die Lenziana, soweit ich bis jetzt hinein gesehen, enthalten sehr tolles Zeug, aber die Wiedererscheinung dieser Empfindungsweise zu jetzigen Zeiten wird sicherlich nicht ohne Interesse sein*”, trecho de carta de Schiller (1759 – 1805) para Goethe (1749 – 1832) em 2 de fevereiro 1797 (Stadeler, 1996); mas também influenciou diversos autores posteriores a ele, como Georg Büchner (1813-1837), que além da influência no jeito de escrever, também escreveu uma obra sobre a vida de Lenz, e mais recentemente no século XX Bertoldt Brecht (1898 – 1956), que readaptou a peça “Der Hofmeister” (O Preceptor), e Volker Braun (1939 – vivo ainda) “*Lenz ist ein vortrefflicher Dramatiker*”. *Dieses anrührende Schicksal, seine Unfähigkeit, sich einer Herrschaft anzudienen, hat mich zeitlebens beschäftigt.*“ (Stadeler, 1996), dentre tantos outros.

## 2 - Jakob Michael Reinhold Lenz

Lenz nasceu em 12 de janeiro de 1751 (ou segundo o calendário russo da época em 23 de janeiro) em Sesswegen, na Letônia. Quarto filho do pastor Christian David Lenz e sua esposa Dorothea. O pai influenciou bastante a infância de Lenz. Lenz escreveu poesias religiosas nesta época, que segundo o pai e alguns amigos já demonstravam o talento do rapaz de então. *“Ich habe einen Vater, der Pietist ist, er ist der trefflichste Mann unter der Sonne.”* (Stadeler, 1996)

No ano de 1768, com 17 anos, Lenz deixa a casa dos pais e vai para Königsberg estudar Teologia, seguindo a vontade de seu pai. Mas segundo alguns de seus amigos, Lenz interessava-se pouco por teologia e preferia cursar as matérias filosóficas e foi inclusive aluno de Kant (1724 – 1804). Já nesta época, Lenz escrevia poesias e que foram publicadas sobre o nome de *"Die Landplagen"* (Os flagelos), em Königsberg, como a sua primeira publicação. Também em Königsberg entra em contato com obras de *Shakespeare*, escritor que vai influenciar decisivamente sua obra e suas teorias sobre teatro. Ainda nesta cidade Lenz viveu a dura vida de preceptor durante alguns meses para arrumar dinheiro e, destas experiências vieram também à inspiração para depois escrever a peça *“O Preceptor”*.

Em 1771 Lenz parte para a cidade de Estrasburgo como preceptor de dois irmãos Friedrich Georg Von Kleist e Ernst Nikolaus von Kleist. Em Estrasburgo entra em contato com Goethe.

Ainda neste ano, Lenz vai até a cidade de Sessenheim atrás de uma mulher chamada Friederike Brion, ex-namorada de Goethe, que este havia abandonado, e que ignora Lenz. Importante citar esta decepção amorosa por parte de Lenz, pois muitos afirmam que estas situações de decepção sentimentais, que foram muitas, deram maior vigor ao sentimento de solidão orgulhosa que o dominava. Ao contrário de outros poetas de seu grupo, Lenz não fez qualquer ironia a seu próprio respeito, acreditava-se o maior poeta de seu tempo. Essa excessiva autoconfiança combinava-se com acessos de mania de perseguição. Em 1778 sofreu os primeiros ataques de loucura, que intensificaram-se gradativamente.<sup>1</sup> Lenz, assim como Goethe, também se fascina com a cidade de Sessenheim: *"Es ist mir, als ob ich auf einer verzauberten Insel gewesen wäre."* (Stadeler, 1996) Aí, Lenz escreve diversas poesias que são publicadas um ano depois,

---

<sup>1</sup> Sobre as questões que envolvem a chamada *“loucura”* de Lenz não serão tratadas aqui, mas recomenda-se a leitura da obra *“Lenz”* de Georg Büchner, na qual este autor faz um perfil da vida de Lenz na face onde estas crises estavam ocorrendo com mais frequência.

porém suas poesias agora não são mais pesadas e de temas religiosos como as primeiras escritas ainda em Königsberg, agora elas tratam da beleza da natureza, como espelho da alma.

No ano seguinte Lenz retorna a Estrasburgo e trabalha em suas obras de teatro: *Hofmeister, Der neue Menoza e Anmerkungen über das Theater*. Com ajuda de Goethe publica suas obras em 1774. O sucesso de “Hofmeister<sup>2</sup>” é tão grande devido a forma aberta da obra, antes vista somente em “Götz von Berlichingen” de Goethe, que inicialmente, e também por ter sido publicada sem assinatura, foi atribuída erroneamente a Goethe. Nas palavras de Christian F. D. Schubart: „*Ich kann's allen aufgeklärten Deutschen zumuthen, daß sie diese neue ganz eigentümliche Schöpfung unsers Shakespears, des unsterblichen Dr. Göthe, schon werden gelesen, empfunden, angestaunt haben*“ (Stadeler, 1996). No mesmo ano publica também as „*Anmerkungen über das Theater*” na qual apresenta sua visão sobre o teatro que deveria ser feito na Alemanha. Estas duas obras, “*Hofmeister*” e “*Anmerkungen...*” serão analisadas aqui nos próximos tópicos deste trabalho.

Em Estrasburgo Lenz viveu sua fase áurea no que diz respeito a produção de trabalhos, além das já citadas acima escreveu obras como “*Meinungen eines Laien, den Geistlichen zugeeignet*” (1775), “*Pandaemonium Germanicum*” (1775), *Die Soldaten. Eine Komödie* (1776), „*Die Freunde machen den Philosophen*“ (1776), „*Zerbin oder Die neuere Philosophie*“ (1776), além disso traduziu diversas obras, poesias e textos teóricos.

Lenz viveu entre a alternância de sua genialidade e de seu estado de loucura. Goethe que o admirou inicialmente, não suportava a sua constante tentativa de colocá-los como se fossem irmãos, ou até mesmo, na cabeça de Lenz, uma pessoa só. Logo após a publicação em 1774 de “*Die Leiden des jungen Werthers*”, escrita por Goethe, Lenz que viu na obra uma inspiração e traços de um escritor genial, escreve, no início de 1775, as chamadas: “*Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*”. Porém ele só deseja publicá-las caso Goethe, chamado por ele de “*Bruder*” e “*zweites Ich*”, assim consentisse, o que não aconteceu. Nestas cartas, que ficaram desaparecidas até o ano de 1918 estão escritas palavras em defesa da obra de Goethe e os assim chamados ideais do *Sturm und Drang*, na visão de Lenz. Outra prova da total admiração

---

<sup>2</sup> *Der Hofmeister, oder Vorteile der Privaterziehung. Eine Komödie* (1774), *Anmerkungen über das Theater*(1774).

de Lenz pela obra de Goethe, foi o fragmento encontrado por Schiller e também publicado por este de “*Der Waldbruder, ein Pendant zu Werthers Leiden*”.

No ano de 1776, a convite de Goethe, Lenz vai para Weimar, cidade que este considera a “Florença alemã”. Após alguns dias em Weimar, Lenz recebe uma oferta de trabalho numa instituição em Dessau que parecia irrecusável. O convite veio de Simon, que o conheceu através de seu editor em Estrasburgo. Lenz, porém, tinha planos para um trabalho sobre poesia e reforma social, que ele acreditava só serem possíveis de se realizar perto de Goethe, permanecendo desta forma em Weimar. A estadia de Lenz em Weimar não foi, entretanto, das mais tranqüilas. Alternando seu jeito entre o genial escritor e o imaturo “Sturm und Dränger” com suas agitações e inquietações, Lenz tem que partir de Weimar a pedido de Goethe. Circula, então, por cidades próximas a Weimar, para então, ir para Emmendingen, morar na casa da irmã de Goethe, Cornélia, que Lenz admirava profundamente e a quem dedicou várias poesias. Quando ela faleceu em 8 de junho de 1777, Lenz ficou muito abalado. Por ocasião do nascimento da filha de Cornélia, chamada Elizabeth, Lenz escreveu uma poesia intitulada “*Willkommen kleine Bürgerin*”. Após a morte de Cornélia, e uma curta estadia na Suíça – de agosto a novembro de 1777 - , Lenz vai para a região da Alsácia morar com o pastor Johann Friedrich Oberlin (1740-1826), que registra esta experiência em um diário, que posteriormente serviu de inspiração para Georg Büchner escrever seu livro “*Lenz*” (1835). Após inúmeras tentativas de suicídio o pastor Oberlin desiste de cuidar de Lenz, que retorna para Emmendingen e passa a viver com o viúvo de Cornélia, Georg Schlosser.

No dia 23 de julho de 1779 o pai de Lenz vem buscá-lo e o leva de volta para Riga, onde sua família mora e seu pai é o superintendente da igreja luterana da Letônia. A idéia de seu pai era torná-lo reitor da escola dominicana de Riga, com o apoio de Johann Friedrich Hartknoch (1740-1789), editor de Herder (1744–1803), Kant entre outros. Mas esta idéia fracassou quando Herder ficou sabendo das crises de loucura de Lenz, e afirmou: “*Mit Lenz ist nichts. Er taugt nicht zur Stelle, so lieb' ich ihn habe.*” (Stadeler, 1996) Desta forma Lenz permanece até o ano seguinte nesta cidade, quando começa a fazer pequenas viagens até São Petersburgo e Moscou.

No ano de 1781 Lenz vai morar em Moscou na casa do professor de história Friedrich Müller, vivendo como preceptor de Catharina von Siena. Lenz estudou a língua russa e a aprendeu tão bem que passou a traduzir obras russas para o alemão. Porém pouco a pouco sua doença ia se agravando e suas idéias são criticadas com ironia

e seus projetos recusados. Em 1792 passa a viver de esmolas e de doação de Georg Schlosser. Na noite de 3 para 4 de junho deste mesmo ano é achado morto numa rua de Moscou e enterrado em um cemitério desconhecido.

### 3 – Notas sobre o teatro

Na obra intitulada “Notas sobre o Teatro” Lenz expõe na sua visão o que era o teatro alemão a sua época e, ao mesmo tempo, após um panorama sobre o teatro no mundo, apresenta como deveria ser, então, o teatro verdadeiramente alemão.

Primeiramente Lenz apresenta de maneira breve os diversos teatros existentes no mundo, incluindo aí os de outras épocas. Para isso, Lenz subdivide em seis seções (*Departements*) os diferentes tipos de teatro.

A primeira seção seria composta pelo teatro grego. Deste Lenz fala muito pouco mencionando apenas a existência de grandes mestres da ação cênica.

Na segunda seção refere-se ao teatro romano/ latino, citando as tragédias de Ovídio e Sêneca e as comédias de Plauto e Terêncio. Lenz fala também da elaboração da encenação de uma peça como algo magistral e acrescenta que, para ele, os antigos pareciam mais cantar do que declamar os textos. Lenz refere-se também ao esforço que os atores faziam no palco, por terem até mesmo que gritar, pois o número de espectadores era tão grande que os próprios atores não conseguiam se ouvir por debaixo de suas máscaras.

O teatro italiano colocou Lenz na terceira seção. Sobre este teatro ele fala muito pouco e cita apenas que neste teatro encontram-se heróis emascarados e outros tipos semelhantes. Fala somente de Orfeu, que utilizou uma lira para imobilizar Cérbero, o cão de três cabeças.

A quarta seção é reservada para o teatro francês. Lenz apresenta este teatro de maneira irônica afirmando que os heróis clássicos são representados aí com novo visual, com cabelos bem penteados e meias de seda. E com grande sarcasmo afirma que neste teatro existem tantos mestres que ele não vai cansar o público (leitor) e perder tempo listando os mesmos. Lenz finaliza a sua descrição deste teatro ainda ironizando que o Amor está presente e tudo respira, suspira e sangra no amor (*In diesem Departement ist Amor selbstherrscher, alles atmet, seufzt, weint, blutet ihn [...]*) (1774, 7)

Na quinta seção Lenz fala sobre o teatro inglês. Este é para ele o oposto do francês e cita David Garrick (1716 – 1779), famoso ator inglês que interpretava peças

de Shakespeare e que adaptou algumas delas ao que Lenz chama de as três graças da vida em sociedade: conveniência, bom gosto e moralidade.

O teatro alemão vem, então, na sexta e última seção. Lenz apresenta o teatro alemão como uma misturada de tudo que veio antes, Sófocles alemães, Plautos alemães, Shakespeares alemães, franceses alemães e metastasios alemães. E pergunta de maneira irônica: o que mais poderíamos querer? (*was wollen wir mehr ?*) (1774, 8) Para Lenz o teatro alemão que é tão pouco alemão (*und der Ton im Ganzen so wenig deutsch*) (1774, 8) deve ser mudado, já que, desta forma, era para poucos, mas deveria atingir o povo em geral. (*wer Ohren hat zu hören, der klatsche, das Volk ist verflucht.*) (1774,8)

Está claro que Lenz crítica de maneira direta e clara o teatro de sua época (alemão), porém ele não diz qual é seu objetivo final com estas críticas, afirmando que caberá ao leitor descobrir. É o que será, então, esclarecido.

Feita esta breve apresentação do teatro nas suas formas mais representativas, Lenz começa a falar da arte poética, da poesia, o que ele chama de língua dos Deuses. Para ele o que é fundamental e que a torna tão bela (sedutora) é a imitação da natureza, entendida como tudo aquilo que nos rodeia. Isso se justifica, segundo Lenz, porque nós ao nos depararmos com um mundo a nossa volta desejamos imitar um ser que age com liberdade infinita (Deus) e podemos fazer isso apenas em escala reduzida (poesia). E para ratificar suas palavras Lenz cita um trecho da Poética de Aristóteles que diz que o homem é um animal eminentemente destinado à imitação: “*Denn es ist dem Menschen Von Kindesbein an eigen, nachzuahmen. Und in diesem Stück liegt sein Unterscheidungszeichen von den Tieren. Der Mensch ist ein Tier, das vorzüglich geschickt ist, nachzuahmen.*“ (1774, 32) E já que nós temos que nos satisfazer com aquilo que temos seria, então, a poesia a melhor maneira de libertar este impulso, esta vontade (de imitar Deus). Lenz vê o poeta como uma espécie de Deus (*kleiner Gott*), que é capaz de, através da poesia, refletir a natureza.

Ainda se apoiando em Aristóteles Lenz diz que a poesia, segundo aquele, tem duas fontes. A primeira fonte, está claro, é a imitação, a qual Lenz já havia se referido. Quanto à segunda fonte Lenz inicialmente não a cita. Ele vai primeiro descrevê-la. Para Lenz nós imitamos, pois “gostaríamos de penetrar com o 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.”(2006, 31) Através de nossos cinco sentidos nós apreendemos uma grande quantidade de impressões e para reduzi-las em algo que possamos compreender verdadeiramente fazemos uso da poesia. Lenz considera, então, como

segunda fonte da poesia “nosso perpétuo esforço para novamente destrinchar nossos emaranhados conceitos e distinguí-los”, (2006, 32) tornando-os evidentes e presentes.

Importante também de se notar que para Lenz nem toda inteligência pode criar poesia. Para ele aquele que o seu conhecimento tem o mesmo valor, a mesma extensão e clareza, como se fosse adquirido através da admiração/ contemplação (*Anschauun*) ou através de todos os sete sentidos juntos, deveria ser chamado de gênio. Ainda segundo Lenz é preciso algo mais para se fazer poesia: entusiasmo, poder de criação e força poética (*Begeisterung, Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen*). O verdadeiro poeta, conforme Lenz, não é aquele que une a sua imaginação a bela natureza (*schöne Natur*) do jeito que lhe agrada. Esta natureza é nomeada por Lenz de natureza falha, errada (*verfehlt* *Natur*). O verdadeiro poeta toma um ponto de vista perante a natureza para então fazer sua criação, uni-la a sua imaginação.

Uma das fontes da poesia, a imitação, é, porém, comum a todas as artes e a observação/ contemplação é comum a todas as ciências. Desta forma, Lenz conclui que, unindo estas duas fontes, a poesia se distingue tanto das artes quanto das ciências, ela examina a fundo, investiga e reconhece bem o caráter (*durchschau*) para se produzir novamente através de uma imitação fiel (*getreuer Nachahmung*).

Após esta descrição da poesia Lenz retorna ao teatro para apresentar a definição de Aristóteles e, em seguida, apresentar sua contestação desta visão. Para isso ele cita alguns trechos da poética de Aristóteles que reproduzimos aqui do texto original do filósofo:

“É a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria das emoções.” (1996, 35)

“[...] a tragédia é imitação, não das pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura, estas estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, pessoas são tais e tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário.” (1996, 36)

“Caráter (é) aquilo segundo o que dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação; idéias (pensamentos), os termos que empregam para argumentar ou para manifestar o que pensam.” (1996, 36)

Com base nestas palavras de Aristóteles, Lenz diz que essa era a base para o teatro grego (antigo) e que os alemães (o teatro moderno) não deveriam mais tomar isso como exemplo ou fonte para elaboração de peças.

Lenz parte para a concretização do seu raciocínio na crítica ao teatro de apresentado por Aristóteles. Inicia, então, declarando-se contra as normas das três unidades fundamentais de Aristóteles. Segundo ele seguir estas unidades, como se fazia no passado, levaria tudo ao mesmo lugar, tornaria tudo igual. Lenz, entretanto, não se propõe a criar regras, aliás, afirma que as regras devem ser evitadas. E para clarear melhor seu pensamento prossegue detalhando criticamente uma após a outra as unidades do teatro de Aristóteles.

	ARISTÓTELES	LENZ
Unidade de ação	Separa a ação do personagem principal que realiza a ação. Imitação da ação e não das pessoas.	Seqüência de ações que se sucedem como trovoadas que constitui o personagem principal que se destaca dos demais.
Unidade de lugar	Lugar determinado. No teatro grego era o local onde o coro estava que deveria ocorrer a ação.	Não há mais coro, logo não há necessidade de se permanecer apenas em um lugar.
Unidade de tempo	O tempo da peça deve ser da duração do sol (um dia).	Pode demorar o tempo que for preciso.

A unidade da ação é, para Lenz, completamente sem sentido. Aristóteles propunha com essa unidade que a ação deveria estar separada do personagem principal e que só deveria haver uma ação. Segundo Aristóteles: “a tragédia é a imitação de uma ação acabada e inteira.” (1996, 37) Lenz, por seu lado, pensava que uma seqüência de ações eram o que justamente constituía o personagem principal e o diferenciava dos demais.

Lenz questiona a unidade de lugar de maneira impetuosa. Segundo Aristóteles: “o belo reside na extensão e na ordem. Assim [...] é necessário que as ações tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira.” (1996, 38) Ele acha que já para os antigos (gregos) não havia sentido nisso e na sua época, então, muito menos. Antigamente as pessoas ficavam num só lugar devido à existência do coro. Mas atualmente não há mais coro, logo, pode-se mudar o tempo todo de lugar as cenas para dar melhor sentido a peça.

A unidade de tempo era especialmente importante para Aristóteles, era onde ele diferenciava a tragédia da epopéia. Segundo Aristóteles: “a tragédia empenha-se, quanto possível, em não passar duma revolução do sol ou superá-la pouco; a epopéia não tem duração delimitada e nisso difere” (1996, 35), ou seja, a tragédia tem um tempo bem delimitado e determinado e a epopéia não. E é justamente nisso que Lenz vê um problema. Para ele 10 anos são também um tempo bem determinado e vê, na verdade, a diferença entre a tragédia e a epopéia de maneira distinta. Para Lenz a tragédia representa e a epopéia narra. Então as tragédias modernas poderiam demorar muitas horas ou dias, contanto que a forma fosse respeitada.

Após a crítica a Aristóteles, Lenz apresenta seu posicionamento perante o teatro francês. Para ele os diversos teatros dos outros países apresentam-se não mais sob a ótica das três unidades aristotélicas, com exceção da França. Os ingleses tiveram Shakespeare, a Itália teve Dante, e a Alemanha teve Klopstock. E, os franceses têm quem? (*wen aber haben die Franzosen?*) (1774, 35), pergunta Lenz.

Para Lenz em nenhum outro lugar do mundo se seguem as regras aristotélicas tão obsessivamente como na França. Ele chama atenção que os franceses, da mesma forma que Aristóteles, consideram que a diferença entre o drama e a epopéia é que o primeiro deve se estender apenas por vinte e quatro horas e ter uma linguagem agradável. Os franceses também consideram secundários os caracteres e não os admitem no drama. Desta forma, o teatro alemão não deve se basear no modelo francês, que é, na verdade, o modelo de Aristóteles, já criticado por Lenz. A solução para o teatro alemão apresentada por Lenz é que ele deva deixar agir em si a natureza que constrói (*die Natur Baumeisterin sein zu lassen*)

O erro dos franceses foi construir personagens iguais. Conforme Lenz, os heróis, heroínas, burgueses e burguesas no teatro francês tem todos o mesmo rosto, a mesma forma de pensar, do que resulta uma grande uniformidade de ação. Essa pobreza é causada pela falta de variedade dos caracteres e das psicologias, encontradas na natureza; um reservatório inesgotável de ações e acontecimentos do mundo.

As obras primas francesas não são pinturas da natureza, mas sim apenas da própria alma do poeta. O poeta (gênio) deve, então, para Lenz, com sua varinha mágica (*Wünschelrute*) refletir a natureza que é múltipla em todos os seus efeitos.

Lenz aproveita ainda sua crítica ao teatro francês para criticar os franceses, especialmente através da figura de Voltaire. Para ele o poeta cria sua peça a partir de seu próprio caráter. O que, segundo ele, ocorre no teatro francês é que os franceses não

têm nenhum caráter e, desta maneira, os heróis de Voltaire são quase todos tolerantes livres-pensadores (*lauter tolerante Freigeister*) e os de Corneille são Sênecas (*lauter Senecas*).

Para fundamentar melhor seus argumentos na sua crítica ao teatro francês, Lenz recorre a Shakespeare, comparando a obra “Júlio César” (1599) de Shakespeare com a “A morte de César” (1735) de Voltaire. Lenz adverte, porém, que não vai fazer uma comparação extensa ou detalhada das obras, mas apenas traçar as diferenças fundamentais vistas na cena em que ambos fazem falar o mesmo personagem na mesma situação.

Tomando por base, então, o monólogo de Brutus na peça de Shakespeare, Lenz fala de sua admiração por Shakespeare, ao apresentar este personagem: como ele pensa, filosofa, fala sozinho e pensa como será o homicídio, enquanto a natureza inteira preludia a iminente sinfonia que agitará seu coração. Lenz também acha admirável como outros elementos do mundo são colocados em cena por Brutus, como outros caracteres também desempenham um papel na sua decisão ou como eles são apresentados com forte emoção. Resumindo, Lenz diz que não é possível descrever como isso é feito, mas que Shakespeare sabe muito bem como colocar as pessoas no palco.

Em Voltaire as coisas são bem diferentes. Lenz acha descarado o jeito como este apresenta seus heróis sempre com promessas e juramentos, embora seus verdadeiros sentimentos nunca sejam verdadeiramente demonstrados. Lenz também acha muito ruim que Voltaire se contente com jogos de palavras ou que os caracteres refiram-se sempre a acontecimentos históricos em detalhes minuciosos.

Lenz cita a afirmação de Francesco Algarotti (1712 – 1764) que diz: “Nosso poeta fez de Shakespeare o mesmo uso que Virgílio fazia de Ênio” (2006, 47), exaltando a prudência com que Voltaire havia imitado o inglês em sua severidade e não em sua ferocidade. Essas palavras foram utilizadas pelo próprio Voltaire como adendo a sua obra “A morte de César”. Mas o objetivo de citar essas palavras foi para Lenz no intuito de criticá-las ironicamente. Diz ele: “Eu não teria nada por objetar desde que me permitissem traduzir prudência por impotência e a dura expressão ferocidade por gênio.” (*Dawider hätt ich nun nichts einzuwenden, wenn man mir erlaubt, die Vorsicht durch Ohnmacht zu übersetzen, den harten Ausdruck ferocité durch Genie.* (1774, 44))

Em sua obra “Notas”, em resumo, Lenz propõe uma isenção de regras para a tragédia (mas não somente para a tragédia) demonstrando e fundamentando sua visão

através da crítica das normas das três unidades fundamentais de Aristóteles, e, como alternativa a estas regras nos apresenta um teatro que deve ser construído em comunidade com a natureza, um teatro onde a força do gênio exerce o papel fundamental. Gênio como aquele que é liberto das regras e que cria a partir de sua pureza, essência e originalidade. Para exemplificar esta figura e sua maneira de pensar o teatro Lenz recorre a Shakespeare como modelo de criação.

Agora passamos a caracterização de seus conceitos e propostas colocadas em prática através do estudo de uma de suas obras. Iremos buscar, então, na obra escolhida, O Preceptor (*Der Hofmeister, oder Vorteile der Privaterziehung. Eine Komödie*) de 1774, estas inovações. Antes, porém, se faz necessário uma breve exposição do que é para Lenz uma comédia, já que a obra escolhida carrega no título esta definição.

Para Lenz comédia não é uma obra que necessariamente causa riso, mas sim aquela que é feita para todos. O principal elemento da comédia é a ação; os personagens na obra existem para a ação. “*In der Komödie aber gehe ich von den Handlungen aus, und lasse Personen Teil dran nehmen welche ich will.*” (1774, 55) Lenz diferencia a comédia da tragédia conforme o seguinte quadro:

Comédia	Tragédia
Ação é o principal elemento.	O Personagem é o principal elemento.
Uma coisa é a idéia central.	Uma pessoa é a idéia central.
Personagens existem para a ação (Ação → personagens)	Personagens determinam a ação. (Personagem → ação)

O conceito de comédia de Lenz também se diferencia do de Aristóteles, que definia a comédia como: “imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição.” (1996, 35)

#### 4 – O Preceptor

Antes de falarmos das características específicas e presentes nesta obra de Lenz, faremos um breve levantamento das suas influências.

Uma grande influência nas obras de Lenz é sem dúvida Lessing. Foi com ele que o personagem passou a ser o centro da tragédia. Porém Lessing ainda se prendia a valores que o aproximavam da proposta de Aristóteles. Para Lessing, assim como para

Aristóteles, o objetivo da tragédia era despertar temor e piedade, conduzindo o espectador/ leitor à purificação das paixões (catarse). O espectador devia se identificar com o herói, personagem realista, nem boa nem má. Esse era o conceito de imitação de Lessing.

Lenz, por seu lado, modifica este conceito de Lessing ao colocar a ação à frente do personagem e não buscar, desta forma, a identificação do espectador/ leitor com o herói. Lenz não só renuncia ao herói misto de Lessing, como chega mesmo a renunciar a qualquer tipo de herói. Nas suas obras existem personagens principais e secundários, mas eles são levados à ação e apresentam seus caracteres e comportamento devido aos fatores sociais. Lessing aparece na obra de Lenz também através de referências ditas por seus personagens, como na cena em que os amigos Pättus, Fritz e Bollwerk conversam sobre a peça *Minna von Barnhelm* de Lessing que será apresentada em uma praça na região onde eles estão.

Outra influência decisiva para Lenz é Shakespeare. Este representa para Lenz um modelo de gênio (aquele liberto de regras e que escreve a partir de sua originalidade etc) a ser seguido, e suas obras são vistas como exemplo para os escritores do *Sturm und Drang*. Sua influência é tão significativa que Lenz faz questão de citá-lo na obra. Em um diálogo entre Fritz e Gutschen na 5ª cena do 1º Ato ambos se referem aos personagens principais da obra Romeu e Julieta.

Dito um pouco sobre as principais influências para Lenz, passamos a falar agora das principais características da obra escolhida para uma breve análise.

Na obra em questão Lenz apresenta uma crítica social a moral aristocrática percebida através dos atos e ações de algumas personagens como o major e a majora que não se entendem quanto à educação dos filhos e a vida de aparências desta família e de seus amigos. Lenz também dá destaque à posição do burguês na sociedade que não consegue se estabilizar. O conflito da obra não surge da personagem, mas da situação degradante desta, surge de um fato, um conflito que aparece devido às tensões sociais na ordem pré-existente. Podemos lembrar que desde as primeiras cenas do primeiro ato a figura do preceptor é repetidamente humilhada. Inicialmente seu salário é reduzido pela metade: “Majora: *Conversei com o Sr. seu pai e dos trezentos ducados de salário concordamos em baixar para cento e cinquenta.*” (1983, 61) Em seguida recebe um fora desta mesma Majora quando esta na sua presença conversava com o Conde: “Majora: *Queria observar, meu amigo, que domésticos não participam da conversa com pessoas da nossa condição. Vá para o seu quarto! Quem pediu sua opinião?*” (1983, 62) E, mais

adiante, seu salário é novamente rebaixado e ainda lhe é exigido que dê aulas para a filha do Major também:

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

Läuffer: *Quatrocentos e vinte.*

Major: *Tem certeza? É tanto assim? Bem, para por a coisa em números redondos, determinei como seu salário 400 taléres prussianos. [...]*

Läuffer: *Mas [...] a Sra Majora falou-me em 150 ducados, o que vem a ser exatamente 450 taléres [...]*

Major: *Ah, o que sabem lá as mulheres! – 400 táleres, monsieur, mais não pode exigir em sua consciência. [...] Mas escute: tenho uma filha [...] toda manhã você recordará com ela o catecismo. Toda manhã uma aula [...]* (1983, 64)

Nas poucas comédias à época temos, por exemplo, *Minna von Barnhelm*, de Lessing, onde o conflito se resolve a bem. Por outro lado, nas tragédias, que são a maioria das obras de então, no final das obras acontecem momentos drásticos, personagens morrem. Discordamos do que afirma Beutin (1999, 216) quando coloca a peça “O Preceptor” como trágica pelo fato da personagem Läuffer se castrar (ato trágico). Vemos, por nosso lado, que esta cena, na verdade, é a síntese da situação do jovem intelectual burguês que na sua tentativa de ingressar na sociedade fracassa. O que mais importa na cena não é a castração em si, mas o que ele simboliza, aquilo a que ela remete, a ação é o mais importante e a personagem é um meio de colocá-la em prática, como o próprio Lenz afirmou: “*No meu entender, a idéia central de uma comédia é uma coisa [...] Na comédia parto das ações e decido que personagens delas participarão.*” (2006, 53)

Outra característica que reforça a diferença desta obra e uma tragédia, além dos personagens estarem sujeitos as ações, é que o fato trágico ocorre, de maneira geral, nas últimas cenas, é um momento de destaque, onde acontecem mortes. No Preceptor a cena da castração se passa na terceira cena do quinto ato, porém é um ato de 12 cenas, e, esta personagem não aparece nem mesmo nas últimas cenas da peça, mostrando que não é o personagem que é a figura importante, mas sim sua ação.

A peça não gira em torno de uma personagem principal, mas em torno de uma coisa, da ação, uma questão. A educação particular é utilizada para demonstrar a situação em que se encontram os jovens burgueses recém formados dentro da sociedade aristocrática. Com a pressão social Läuffer marca no próprio corpo, através da castração, sua dificuldade em ingressar na sociedade dividida.

Lenz construiu a peça com características muito claras. Vejamos que ele tomou cuidado com o elemento trágico. Na quarta e quinta cenas do quarto ato em que Gutschen, por achar que o pai estava morto, tenta se matar pulando em um lago é salva pelo próprio pai que aparece (e estava a sua procura). O elemento trágico, então, é quebrado, pois a morte não acontece. Assim como na cena da castração, na qual não ocorre o elemento trágico, aqui também o que vai importar é a ação, o fato da aristocracia ser retratada como uma classe sem moral e sem valores, onde uma de suas representantes chega a ponto de querer se matar por estar se sentido pressionada, pois acha que o pai se matou devido a sua ação anterior (ter relações com o seu preceptor), o que também ilustra a quebra da imagem de perfeição da aristocracia. 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. Nesta obra não há mortes, Läufler não morre, Gutschen também não, o elemento trágico não ocorre.

Elemento fundamental também na peça de Lenz é a presença de referências a fatos históricos ou acontecimentos à sua época aproximando, desta forma, a peça da sua atualidade e realidade de então. Citamos aqui apenas um destes momentos, na terceira cena do segundo ato (em *Hallen*), na qual Pätus conversa com Fritz sobre a Companhia *Döblin* que chegou a cidade para apresentações. Esta Companhia existiu entre os anos de 1727 e 1795 e se apresentou no ano de 1771 em *Hallen*.

Lenz apresenta, mesmo fazendo referência na “Notas” apenas à tragédia como importante espaço para a quebra das três unidades propostas por Aristóteles (ação, tempo e lugar), também na sua comédia uma total destruição destes elementos.

A unidade de lugar é quebrada durante toda a peça e de maneira clara. Exemplificaremos aqui somente com as cenas do quinto ato na ordem em que elas ocorrem:

- 1ª. Na escola
- 2ª. Leipzig
- 2ª. Na escola
- 4ª. Leipzig
- 5ª. Königsberg
- 6ª. Leipzig
- 7ª. Königsberg
- 8ª. Leipzig
- 9ª. Na escola
- 10ª. Na escola

- 11<sup>a</sup>. Insterburgo
- 12<sup>a</sup>. Insterburgo

De uma cena para outra percorremos enormes distâncias e, além disso, essa grande alternância e variedade de lugares (não só no quinto ato), realizado também pela presença de cenas curtas, demonstram o movimento de ação da peça. A própria peça é uma grande ação, ela está em movimento. Outra característica é que os atos não apresentam uniformidade ou regularidade no número de cenas:

- 1<sup>o</sup>. Ato – 6 cenas
- 2<sup>o</sup>. Ato – 7 cenas
- 3<sup>o</sup>. Ato – 4 cenas
- 4<sup>o</sup>. Ato – 6 cenas
- 5<sup>o</sup>. Ato – 12 cenas

A unidade de tempo, da mesma forma, é totalmente quebrada por Lenz. Tomemos como base um dos fatos da peça: a gravidez de Gutschen. Esta personagem fica grávida e tem o filho de Läufer, ou seja, no mínimo se passaram nove meses para o ocorrido e, diferentemente do proposto por Aristóteles (um dia), se passaram vários meses no decorrer da obra.

A proposta de um teatro alemão de Lenz, também passa por uma nova visão da arte literária como um todo. Uma arte liberta de regras e que tem como base a figura do gênio, representante da originalidade, o elemento natural, puro, não delimitado. Seus conceitos não ficam apenas nas palavras que usa ou na escolha do tema, mas também na estrutura da obra, fragmentada, com cenas curtas, ou às vezes longas (sem regras) que dão uma dinâmica e um caráter único as suas obras.

## **5 – Conclusão**

O estilo de Lenz na suas “Notas” é bem próprio e característico, bem diferente de outros autores e obras à sua época. Lenz escreve em um estilo que se alterna entre o extravagante, entusiasmado e, às vezes, até mesmo exaltado. Seu texto não apresenta uma forma regular, nem uma ordem fixa, o que aparenta que foi escrito do jeito que as idéias vieram à mente. Frequentemente se percebe também uma alternância entre um discurso analítico e seu jeito de expor irônico com uso de linguagem popular.

No texto de Lenz há em diversos momentos interrupções bruscas de pensamentos, representadas por parágrafos não concluídos ou frases interrompidas. A

sintaxe de seu texto é, então, estranha, o que torna constantemente difícil a compreensão de suas idéias ou pensamentos. Lenz utiliza, entretanto, um elevado número de metáforas para facilitar a compreensão do que quer dizer, dando assim movimento e vida ao seu texto.

Esse estilo particular não mostra que Lenz não sabia escrever ou mesmo que ele tinha, como se sabe, problemas psicológicos. Ao contrário, deve-se olhar essa sua maneira particular de escrever como uma prática de seus métodos propostos quanto à forma. Ele queria produzir não apenas uma nova forma de teatro, mas da poesia em geral.

Lenz exerceu também uma crítica às obras filosóficas antigas e ortodoxas. Ao invés de um estilo rígido e ordenado quis ele demonstrar que também um diletante (*Dilettant*), como ele se chamava, poderia dar uma importante contribuição para a análise literária. Porém, Lenz não consegue se libertar por completo da influência daqueles pensadores, já que faz uso de citações de Aristóteles, para, desta forma, apresentar uma nova teoria. Mesmo assim, pode-se dizer que, com certeza, Lenz deu um passo fundamental na direção de um novo estilo de análise e destacou, ao mesmo tempo, sua própria teoria da essência da poesia.

A obra “O Preceptor” repercutiu tanto que, inicialmente, por ter sido lançada sem o nome do autor foi considerada como obra de Goethe, só posteriormente foi atribuída ao verdadeiro dono a autoria. Outro fato relevante é que diversos escritores contemporâneos escreveram pequenos ensaios ou críticas elogiando a obra, como, por exemplo, Wieland, que disse: “Quando um poeta consegue realizar ambos: descrever de maneira fiel à natureza e demonstrar-se como mestre na arte, então não se pode exigir nada mais dele.” (1774)

O desespero pelas formas convencionais, o gosto pelo incomum, a violência de expressão e a busca da originalidade irritava os partidários do classicismo alemão. A geração que sucedeu Lenz, politicamente mais conservadora, rejeitou-o por suas manifestações de revolta contra todas as forças opressoras da sociedade. Lenz, após o interesse de Georg Büchner (1813 – 1837) pelo seu estilo e sua vida (tendo feito um estudo sobre a evolução do seu processo de loucura), ficou praticamente esquecido nos círculos literários alemães durante muito tempo até que Bertold Brecht (século XX) o redescobriu, adaptando *O preceptor* para o teatro moderno.

## 7 – Bibliografia

ARISTÓTELES, *Poética*, São Paulo, Editora Nova Cultural Ltda, 1996

BEUTIN, Wolfgang et al, *História da Literatura Alemã, das origens à atualidade*, vol. I, Lisboa, Cosmos/ apaginastantas, 1993.

LENZ, Jakob Michael Reinhold, *O Preceptor ou vantagens da educação particular – uma comédia*, tradução Willi Bolle, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983

\_\_\_\_\_, *Anmerkungen übers Theater*, 1774, Forschungsstelle J. M. R. Lenz, Universität Mannheim, In: <http://www.jacoblenz.de/faksimiles.php?t=6>

\_\_\_\_\_, GOETHE, Johann Wolfgang von, *Notas sobre o teatro/ Regras para autores*, tradução Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Ed. Viveiros de Castro 2006

STADELER, Helmut (Hrsg.); KAUFMANN, Ulrich; ALBRECHT, Wolfgang: "*Ich aber werde dunkel sein*". *Ein Buch zur Ausstellung Jakob Michael Reinhold Lenz*", Jena 1996.

WIELAND, Christoph Martin, in: *Der Teutsche Merkur*. Weimar. 7. Bd., 3. Stück, September 1774 In: <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ2/neuhaus-koch/drang/pdf/LenzRezeption.pdf>