

Evaldo Carneiro de Mello Sobrinho

Aluno Especial do Programa de Mestrado de Linguística Aplicada

Gotthold Ephraim Lessing

Trabalho apresentado à Professora Izabela Maria

Furtado Kestler, no curso Práticas Discursivas

Transculturais I , código LEG - 738

Faculdade de Letras da UFRJ

1º semestre de 2008

Sumário

I. Introdução	3
II. Lessing e o contexto alemão	4
III. O programa estético de Lessing	8
IV. A prática literária em Emilia Galloti	11
V. Conclusão	14
Bibliografia	16

I. Introdução

Este trabalho procura apresentar alguns aspectos da vida e obra do dramaturgo e iluminista alemão Gotthold Ephraim Lessing. Para tanto, fornecemos uma breve biografia do autor, com o intuito de melhor ilustrar o panorama político e cultural do que se entendia por Alemanha em meados do século XVIII.

Privilegiamos explorar as principais idéias contidas em duas obras críticas, *Laocoonte ou Sobre os Limites entre Pintura e Poesia* e *A Dramaturgia de Hamburgo*, pois através delas Lessing pode dar importantes contribuições para a crítica e desenvolvimento do até então embrionário teatro literário alemão.

A seguir, analisamos a prática literária de Lessing através da sua tragédia *Emilia Galloti*, a qual, como se verá, nos fornece material para uma reflexão acerca da situação política e social da classe média burguesa ascendente, e da própria figura feminina, que no contexto da expansão burguesa do século XVIII vem a adquirir um novo papel.

II. Lessing e o contexto alemão

“Ai da generosa idéia de dar aos alemães um teatro nacional, quando, por enquanto, nem somos uma nação!”

Gotthold Ephraim Lessing viveu entre 1729, ano em que nasce em Kamenz (Saxônia), e 1781, data de sua morte em Braunschweig. Sua biografia é, por si, bastante ilustrativa do contexto em que toda uma classe emergente se inseria. Como tantos outros membros de uma classe média burguesa, obteve formação protestante bastante sólida na juventude, quando chegou a estudar teologia em Meissen e, posteriormente, em Leipzig. Lá, estudou também medicina, sendo que até 1760 teve ainda como moradia as cidades de Wittemberg e Berlim. Neste período, já dedicava boa parte de sua atividade intelectual às questões da estética teatral (Saadi, 2002); a tragédia *Sara Sampson* foi escrita neste período, mais precisamente em 1755.

Ao optar pela atividade literária, tentando um modo inovador de vida para a época – a sobrevivência econômica como autor - Lessing continua a migrar pela fragmentada Alemanha do século XVIII, buscando escassas oportunidades de trabalho adequadas. Quando serve ao Gal. Tauentzien em Breslau, entre 1760 e 1765, já é um dos mais respeitados intelectuais alemães – o que não o impede de sofrer a frustração de não ser agraciado com o esperado cargo de Diretor da Biblioteca Real de Berlim. O cargo, com o qual poderia obter alguma segurança econômica, é oferecido pelo imperador Frederico II a um estrangeiro, tomado, equivocadamente, por um renomado intelectual francês.

Lessing toma então o caminho para Hamburgo, onde atua como comentarista dramático no Teatro “Nacional”, mas a empresa naufraga, em meio a problemas de ordem econômica e também de ordem pessoais, num ambiente descrito por Lessing como pleno de intrigas e vaidades. A estadia em Hamburgo não foi, porém, infrutífera, já que é desse período a seqüência de críticas conhecida como *Hamburgische Dramaturgie* (Dramaturgia de Hamburgo).

Seus últimos anos de vida (1770-1781) serão passados em Wolfenbüttel, como bibliotecário do Duque de Braunschweig. Em mais um episódio ilustrativo do panorama alemão, Lessing é contratado com um salário muito inferior ao do diretor de festas do duque, tido como um típico nobre incoseqüente com as finanças de seu pequeno reino. Nos anos em Wolfenbüttel escreve *Emilia Galloti*, vive a tragédia pessoal da morte da esposa e filho durante o parto e produz, ainda, *Nathan, der Weise* (Natã, o Sábio). Esta é tida como uma das obras mais importantes da *Aufklärung* alemã. O ano da morte do polemista que lutou incessantemente pela construção de um teatro verdadeiramente alemão concorre com dois eventos: a gênese de *Die Entführung aus dem Serail* (O Rapto do Serralho), de Mozart, e a publicação *De la littérature allemande* (Da Literatura Alemã, 1780). O primeiro, fruto do esforço pessoal do imperador austríaco Joseph II, marcaria o surgimento da primeira ópera escrita em alemão, num claro processo de valorização do idioma; o segundo, o surgimento da obra crítica do imperador Frederico, o Grande, político que, apesar de alguns progressos que pavimentou para os alemães, condenava veementemente o estágio de desenvolvimento cultural do seu próprio povo, guiado que era pelos ícones franceses e pela ideologia aristocrata. A obra *De la littérature allemande*, diga-se de passagem, foi publicada pelo imperador prussiano em francês.

Lessing foi, portanto, ícone de uma classe média burguesa em ascensão econômica, porém em uma Alemanha ainda longe de ser unificada – estima-se em 1300 o número de pequenos reinos à época, ou reinos de metro quadrado (Amarante, 1983). Prejudicada por guerras e pela perda da importância das rotas comerciais hanseáticas, preteridas pelas novas rotas atlânticas, não oferecia boas condições de vida para boa parte da população, cujo universo de analfabetos era estimado em cerca de 80% em meados do século. Aliás, esta população experimentava também uma outra fragmentação, do ponto de vista lingüístico. E o idioma alemão, que não era usado em publicações – Leibniz (1646-1716), por exemplo, publicou em latim e francês -, era sequer adotado nas cortes, salvo quando necessário para se dirigir a subalternos, gente do povo; o francês, assim como toda sua cultura, era a língua eleita, vinculada à sofisticação e ao “bom gosto”.

Lessing, seus contemporâneos e, num sentido figurado, o próprio idioma, tiveram de lutar pelo reconhecimento de sua posição neste movimento ascendente. Sob a égide da *Aufklärung*, defendiam o uso da razão, e, sobretudo, compartilhavam um ideal de

homem inspirado no modelo clássico, humanista, que refletisse uma certa “totalidade de caráter”. A educação torna-se importante não só para o esclarecimento, mas também para a formação de um público leitor, além, é claro, do próprio mercado literário. O teatro é então encarado como espécie de ferramenta para esta transformação, que de modo algum era revestida de ares revolucionários. É importante ponderar que burguesia alemã possuía muito pouco acesso à esfera pública, e nenhuma participação efetiva no cenário político alemão. E diferentemente do caso francês, onde a *noblesse de robe* havia ascendido a uma certa posição decisória, a sociedade na Alemanha de então era rigidamente estratificada (Speier, 1983). Mas essa mesma intelligentsia, num posicionamento tipicamente de classe média, tinha medo também do dinamismo da vida e das idéias progressistas em voga na vizinha França. Vedado o acesso à participação política, mas temerosa de uma ruptura mais radical que pudesse tornar-se inconveniente para si, essa classe irá eleger a arte como algo “mais importante que a marca da influência de qualquer poder” e, cunhando sua auto-imagem, pavimentará o caminho de toda uma tradição estética e filosófica que prioriza a vivência da alma. Escolhendo um caminho tão diverso do das burguesias francesa e inglesa – muito mais voltadas para a política e a economia, respectivamente - experimentam o momento em que, no entender de Speier (op. cit.), a Alemanha se torna “uma terra de poetas e pensadores”.

Vivendo a necessidade de afirmação em meio à dependência econômica, já que a classe média era em geral constituída por funcionários do Estado, vai sendo construída na primeira metade do século XVIII uma ideologia que, neste momento, apenas resignadamente combate os privilégios sociais e políticos da aristocracia. A crítica, antes, concentra-se no comportamento das pessoas e em seu modo de vida; assim vão sendo colocados em campos opostos dois conjuntos de valores: um, depreciado, vinculado à aristocracia e à esfera pública, visto como contaminado pela falsidade, representação e superficialidade. O outro, composto de valores “virtuosos” - sinceridade, honestidade, simplicidade e sentido de honradez – são entendidos como pertencentes a esta classe média burguesa de professores e clérigos que muito comungavam do pietismo e de um panteísmo de origem spinozista.

Os exemplos desta visão de mundo na literatura do século XVIII serão inúmeros, como a obra “Kabale und Liebe”, de Schiller, e a tragédia “Emilia Galloti”, de Lessing,

sobre a qual iremos nos debruçar mais detalhadamente adiante. Em todo o caso, o importante é considerar esta visão de mundo, em processo de consolidação, dentro de uma verdadeira antítese entre profundidade e superficialidade. A legitimação da classe média burguesa passava necessariamente por suas realizações intelectuais, científicas ou artísticas (Elias, 1994), ao passo que os nobres simplesmente herdavam suas posições e reconhecimento social, não demandando para isso maiores esforços. E conquanto seu refinamento pudesse ser admirado, pouco de “verdadeiramente grande” era produzido por esta classe. Elias identifica como o estabelecimento desta antítese - “a polêmica entre o extrato da intelligentsia e a etiqueta da classe cortesã, superior e governante” -, de tão forte, irá se refletir linguisticamente na consolidação dos conceitos presentes nos vocábulos *Kultur* e *Zivilisation*. Ao termo *Zivilisation* estão associados o dinamismo, a política e o comércio, mas ele, sobretudo, remete semanticamente a um mundo de aparências, do refinamento estéril de costumes e do gosto: do “menor”. Já o termo *Kultur* é usado em um sentido delimitador, entronizando a formação (*Bildung*) do indivíduo e valorizando suas realizações. Ainda segundo Elias, a cunhagem dos termos denota um processo que busca resposta à pergunta – já superada por franceses e ingleses – sobre qual é a identidade dessa classe média emergente de ainda tímidas aspirações nacionais, isto é, sobre o que é realmente ser alemão¹.

¹ É no mínimo curioso notar que os vocábulos *Dichter* e *Shriftsteller* seguem uma lógica relativamente parecida, causando dificuldades na tradução para outras línguas. Em português são traduzidos em geral por Poeta e Escritor, porém o alemão não faz a distinção no sentido de poesia e prosa, mas sim num sentido muito mais amplo, ligado à profundidade ou complexidade do que é produzido. Nessa perspectiva que idealiza e valoriza o pensamento e a realização cultural, Thomas Mann, por exemplo, sem dúvida alguma é considerado um *Dichter*, apesar de nunca ter escrito poemas, conquanto sua produção literária é considerada “maior”.

III. O programa estético de Lessing

“Todos os gêneros da poesia têm a função de melhorarmos; é lastimável que seja preciso demonstrá-lo; mais lastimável ainda é quando existem poetas que até disso duvidam”

Na esfera da corte, “civilizada” no sentido do termo *Zivilisation*, o teatro clássico francês é nitidamente hegemônico. É certo que, no árduo trabalho de fomentação de um teatro nacional alemão, Gottsched já havia dado o passo inicial ao decretar a morte – em ato público! – do Arlequim. O simbolismo por trás do seu ato remete à luta pela erradicação do teatro burlesco, em prol do estabelecimento de um teatro literário, numa época na qual o teatro alemão era pouco mais que uma Comedia Del’Arte de qualidade duvidosa. O passo seguinte foi dado por Lessing, centrando suas críticas no teatro de Racine e Corneille. A par de uma grande admiração por Shakespeare, Lessing procura fundamentar teoricamente a quebra da regra do estamento social – segundo a qual os protagonistas da tragédia deveriam ser sempre personagens nobres - através da reinterpretação de Aristóteles, num trabalho viabilizado por sua notável erudição. Shakespeare já havia atraído a repulsa da corte (“as obras abomináveis de Shakespeare”, segundo Frederico, o Grande), justamente em função de um posicionamento ideológico, cujo julgamento estético era baseado em convenções ditadas pelo modelo francês (Elias, op. cit.). Em sua prática literária, Lessing foi, assim, pioneiro na maneira como priorizou a identificação do espectador com os personagens, não mais limitados à aristocracia (ao contrário, o personagem aristocrata costuma aparecer nas obras associado a um novo papel, o do vilão). O drama passa a ser privado e familiar, fazendo surgir, desta maneira, a tragédia burguesa alemã, da qual *Miss Sara Sampson* (1755) é considerada o primeiro exemplar.

A preocupação de Lessing, segundo a qual “a tragédia francesa deforma idéias essenciais do drama antigo” (Rosenfeld, 1991), volta-se para o efeito (*Wirkung*) da obra

de arte no espectador. Agora é o temor (*Furcht*), e não o terror (*Schreck*), que deve ser provocado, porque “o medo nasce da empatia com o sofrimento de personagens semelhantes a nós, burgueses como nós” (Rosenfeld, op. cit); ainda deste ponto de vista, o terror pouco afetaria o público. Aqui cabe lembrar que, na perspectiva de um *Aufklärer*, o terror – este terror tão profundo diante dos deuses que nos leva a pôr-nos de joelhos (Lesky, 1990) – enfim, o hediondo e o excesso devem ser rejeitados, afinal, o arbitrário provoca aversão no burguês.

Estas idéias foram desenvolvidas na *Dramaturgia de Hamburgo*, uma espécie de coletânea de críticas e ensaios teóricos redigidos em Hamburgo, durante sua estadia na cidade. Publicada em 1769, através dela Lessing introduziu também um novo entendimento da catarse, vista por ele como uma descarga, no sentido fisiológico do termo. A catarse seria responsável pela purgação pacífica dos sentimentos, diga-se, especificamente dos sentimentos despertados pela tragédia, durante o espetáculo: o medo e a compaixão. Note-se que o conceito aqui está sendo simplificado e oposto a um tipo de purificação, como até então era interpretado, generalizada, dos sentimentos². E, acima de tudo, a catarse, no entender do *Aufklärer*, seria responsável por uma purificação ética que possibilitaria que a tragédia contribuísse para nosso amadurecimento e libertação moral.

Outra obra teórica de Lessing merece menção, talvez menos por suas inovações do que pela influência que exerceu sobre jovens poetas. Trata-se de *Laokoon* (Laocoonte ou Sobre os Limites da Pintura e Poesia), de 1766. Nela, a partir da observação da escultura Laocoonte³ e da exploração do mesmo motivo (o ataque de duas serpentes ao personagem mitológico e seus dois filhos, à época da Guerra de Tróia) por Virgílio, compila reflexões de Diderot e outros autores, tecendo digressões sobre o papel da literatura. Lessing postula que o domínio da literatura é a ação:

“As ações são o objeto próprio da poesia”. (...) a pintura também pode imitar ações, porém só de maneira alusiva através de corpos.

De outro lado, (...) a poesia também pinta corpos, porém só de maneira alusiva através de ações.

² Polemista, Lessing argumenta que, se este fosse o papel da catarse, poderiam ser “receitadas” tragédias de acordo com o sentimento a ser purgado: ciúme, inveja etc...

³ Grupo em mármore proveniente da oficina de Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes, de cerca de 25 a.C., que hoje se encontra no Museu do Vaticano. (Gombrich, 1993).

A pintura, em suas composições coexistentes, só pode utilizar um único momento da ação, tendo de se escolher por isso o mais fecundo, a partir do qual o antecedente e o subsequente se tornam ao máximo inteligíveis”

Para ilustrar seu ponto de vista, cita exaustivamente exemplos em Homero, demonstrando como o poeta grego narra seus objetos através da ação: a beleza de Helena, para citar só um deles, seria percebida pelo leitor/espectador através da reação dos anciãos a sua presença, e não pela descrição minuciosa da perfeição de seu rosto e corpo.

Lessing aqui dirige sua crítica contra a corrente poética da época que postulava que “a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura falante” (Rosenfeld, op. cit.). Trazendo a ação para o domínio da literatura, ergue-se então contra a poesia idílica, de mera descrição idealizadora, tão pouco em consonância com os ideais iluministas, exercendo, assim, grande influência nos jovens autores de sua época.

IV. A prática literária em Emilia Galloti

“Emilia - Quer! Quer! Como se nós, como se nós não tivéssemos vontade própria, meu pai!”

Emilia Galloti sintetiza boa parte das idéias até aqui apresentadas. Tragédia em prosa, cuja versão final foi apresentada por Lessing em 1772, retoma a narrativa de Tito Lívio, na qual a plebéia Virginia pede ao pai que a mate como forma de escapar ao assédio de um magistrado. Omitindo os desdobramentos políticos presentes na obra original – uma revolta popular que culmina com a extinção do cargo de decenvirato -, em *Emilia Galloti* Lessing apresenta a protagonista como uma burguesa, alvo do interesse do príncipe de Guastala, Hettore Gonzada, que conta com o apoio de um aliado submisso e amoral. Este aliado, o Marquês de Marinelli, usa de diversos expedientes ignóbeis, sempre com o aval do soberano, para impedir Emilia de casar-se com seu noivo e mantê-la ainda sob a influência do príncipe, para que este possa seduzi-la. Sem saída diante das artimanhas dos aristocratas, Emilia defende sua honra com a mais radical das formas, pedindo a seu pai que a mate com um punhal.

A caracterização dos personagens se coaduna com as concepções estéticas do autor. A forma com que Lessing nos apresenta a protagonista é a mesma defendida em *Laocoonte*: através da ação. A beleza de Emilia, analogamente à maneira de Homero, é narrada na cena que trata do assombro do Príncipe de Guastala diante do retrato de Emilia. A beleza em si não é descrita, mas sim o encantamento do príncipe com ela, isto é, o efeito dessa beleza. O encantamento, note-se, nem sequer é explicitado nas falas do príncipe em si, mas sim sutilmente através das *Regieanweisungen*, notas de interpretação e direção do texto.

Mas Emilia é, além de bela, pertencente a um mundo de honradez reconhecido aparentemente como um valor universal. Seu pai, Odoardo, “é um velho guerreiro, orgulhoso e rude, mas probo e bom”, na opinião do príncipe, seu próprio inimigo. A opinião do futuro genro – que será morto em emboscada montada pelo Marquês – é ainda mais enfática: “Que homem, minha Emilia, vosso pai! O modelo da virtude varonil! (...)”

Nunca a minha decisão de ser sempre bom, sempre honrado, é mais viva do que quando o vejo... do que quando *o imagino*.”. Já o Príncipe, no campo oposto, é claramente fútil e fraco de caráter. Logo no início da trama, causa horror em seu subordinado Camilo Rota com sua reação insensível à informação de que “Haveria uma condenação à pena de morte para assinar”.

Lessing interpõe neste esquema estereotipado alguns personagens medianos, conseguindo assim sustentar melhor a tragédia. Personagens como o Conde Appiani (o noivo) e Claudia, a mãe de Emilia, são interessantes no sentido em que aquele, aristocrata, reconhece tanto as virtudes do mundo burguês quanto o vazio do mundo aristocrata. Este “enlace com a burguesia” é possível porque Appiani planeja morar com a noiva onde “os chama a tranquilidade e a inocência”, isto é, nas suas terras - espaço de proteção da família, da idealização através da natureza, e oposto à esfera pública da corte. Claudia, por outro lado, representa o elemento burguês que se seduz com a vida urbana e o poder aristocrata, afinal “... nenhuma mãe arranca os olhos de um príncipe, por ele achar bela a filha”.

No fim do terceiro ato da tragédia, Emilia se vê só na residência de verão do Príncipe, após o assalto forjado por Marinelli à comitiva que a leva, junto com o noivo, às bodas em Sabionetta. O assalto causa a morte – desnecessária e motivada por vingança pessoal do marquês - de seu noivo Appiani. O mundo da representação aristocrática é então revelado com ainda mais nitidez a partir deste momento, decisivo para que o príncipe mantenha Emilia sob seu poder. Mas nem tudo dá certo nas artimanhas de Marinelli: por um pequeno acaso, Orsina, amante abandonada do Príncipe, aparece na residência e descobre toda a farsa, revelando-a ainda a Odoardo, quando este chega ao local em busca da filha. Emilia será inicialmente alvo da desconfiança de seu pai, induzido pela intriga da inconformada Orsina, ferida no seu orgulho pela indiferença do príncipe. Esta diz a Marinelli: “Como pode um homem amar uma coisa que, a despeito de sua teimosia, ainda ouse pensar? Uma mulher que pensa é tão asquerosa como um homem que arrebeca”.

Aqui cabe a remissão ao contexto social do século XVIII, ainda que Orsina seja membro da aristocracia. Pois neste novo contexto de ascensão burguesa a mulher tem seu papel social reestruturado, perdendo parte de sua importância e espaço na família. Como

Emilia Galloti e outras tragédias contemporâneas nos mostram, as filhas burguesas reduzem-se a moedas de troca (mercadoria) e tornam-se duplas vítimas, pois, a despeito de seu habitual destino trágico, apresentam-se comumente como seres puros e desprovidos de sentimentos (Beutin, 1993). Protagonista asséptica e de pouquíssimas ações, Emilia sequer comete o suicídio; é morta pelo pai, já que a ele cabe a ação.

O perigo de corrupção da burguesia pela superficialidade da vida aristocrata é real, como no dizer do pai de Emilia, Odoardo: “É exatamente esse o lugar, onde sou mais mortalmente vulnerável!”. Ou ainda nas palavras da própria Emilia: “O que tem o nome de poder não é nada: a sedução é o verdadeiro poder”.

É claro que, em verdade, a disputa se dá em outro nível, ainda impossível de ser problematizado politicamente, dada a rígida censura estatal⁴: a disputa entre a integridade burguesa e o despotismo absolutista. Nesse sentido, é significativo que, na tragédia de Lessing, a única crítica explicitamente consciente do sistema feudal – consciente no sentido em que não é direcionada ao comportamento dos nobres - parte nada mais nada menos que de um outro nobre, o Conde Appiani. Como se este fosse o único autorizado, diz, quando questionado de sua lealdade ao príncipe: “Um senhor que a gente mesmo escolhe é, de fato, nosso senhor... (...) Mas eu, eu não. Eu vim à sua corte voluntariamente. Quis ter a honra de o servir: mas não de virar seu escravo”.

Sem muitas surpresas, a narrativa ruma para seu desfecho trágico. Orsina e a mãe saem de cena, e os homens – Odoardo, Marinelli e o príncipe – especulam sobre o destino de Emilia. Encurralada pelas artimanhas dos nobres, Emilia é apunhalada pelo pai, depois de insistentes pedidos. A integridade burguesa é salva e preservada: “Uma rosa colhida, antes que a tempestade a desfolhasse”. Em desespero, o príncipe, vedada a sua satisfação viril, constata o limite de sua autoridade e a falsidade do ambiente no qual está imerso: “Não basta, para a desgraça de alguns, que *príncipes sejam homens*, tem de ainda os demônios fingirem ser seus amigos?”.

⁴ Lessing escreveria, em carta particular datada de 1769: “De resto não me faça pensar nem escrever nada acerca da liberdade em Berlim. Reduz-se pura e simplesmente à liberdade de trazer para a praça pública toda a espécie de disparates contra a religião. Do usufruto desta liberdade depressa se há-de envergonhar o homem honrado. Mas que alguém experimente, em Berlim, escrever livremente acerca de outras coisas (...): então saberá, por experiência própria, qual é, até aos nossos dias, o país mais escravizado da Europa...” (Amarante, op.cit).

V. Conclusão

“Quando mancos apostam uma corrida, aquele que chega primeiro à meta ainda assim não deixa de ser um manco”

A frase do polemista Lessing é crítica dirigida aos autores alemães, seus contemporâneos. Em certa medida ele mesmo um manco, não deixou, contudo, de contribuir solidamente para o desenvolvimento do teatro alemão, fomentando discussões estéticas e tateando com a língua “bárbara” um teatro literário alemão. Foi a partir de sua atuação nas diversas fases de criação de um espetáculo que surgiu o termo Dramatruag (dramaturgo, dramaturgista) na sua acepção atual. Se Lessing não atingiu o nível de um Goethe ou de um Schiller, ao menos, assim como Gottsched, desbravou caminhos que muitos frutos proporcionaram não só ao povo alemão, mas também a toda a humanidade. Ainda em vida seria considerado antiquado pelos jovens poetas do *Sturm und Drang*, que, calcados no culto ao gênio, defendiam, por exemplo, a abolição de regras que o próprio Lessing se empenhara em flexibilizar, como o famoso princípio aristotélico das três unidades: lugar, tempo e ação.

Como autor Lessing procurou, sob influência de Diderot, uma espécie de meio termo entre a tragédia e a comédia, com os dramas ou tragédias lacrimajantes. Como vimos, estava preocupado com o efeito (*Wirkung*) da obra no espectador, e a identificação deste com o personagem era o principal mecanismo que propiciaria a compaixão e a catarse. Assim a tragédia (e o teatro como um todo) cumpria o papel a que, acreditava, estava destinada.

Lembramos que o trágico, no entender de Goethe, “baseia-se numa contradição irreconciliável” (Lesky, op. cit.), constituindo-se, desta forma de uma contradição que se mostra insuperável. No plano político, a contradição vivida por uma burguesia de classe média que se estabelece timidamente, cerceada em suas aspirações sociais e políticas e ao mesmo tempo temerosa de uma reviravolta mais profunda que lhe pudesse afastar do pouco conquistado. Não há saída possível, e nem mesmo no espaço do drama surge alguma solução revolucionária: herói e heroína burgueses falham nas relações se encaminham para a autodestruição (Beutin, op. cit.). Todo este material trágico será

utilizado não só por Lessing, mas por vários outros autores, como Schiller (*Kabale und Liebe*), Goethe (*Götz von Berlichingen*) e Lenz, para citar alguns. Em comum, o caminho inevitável e irreversível para a destruição - até mesmo a emasculação - de personagens burgueses que se percebem impotentes na afirmação de sua identidade e posição. Como nas palavras do Príncipe Gonzaga em *Emilia Galloti*, de fato parecia haver “uma condenação à pena de morte para assinar”

Bibliografia

- AMARANTE, M. A. As Cadeias de Prometeu: Modos de Afirmação e Crise da Cultura Burguesa na Alemanha. In: Barrento, J. (orgs.). *Literatura e Sociedade Burguesa na Alemanha (Séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Apaginastantas, 1983, pp. 9-43.
- BEUTIN, Wolfgang et al. *História da Literatura Alemã, vol I.* Lisboa: Cosmos/ Apaginastantas, 1993.
- ELIAS, Norbert. *O processo Civilizador, Volume 1*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana, 2ª edição*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. São Paulo, EPU, 1991.
- _____, *Emilia Galloti: Uma Tragédia em Cinco Atos*. São Paulo: Ed. Peixoto Neto, 2007.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega. São Paulo, 2ª. Ed.*: Editora Perspectiva, 1990.
- ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. São Paulo, EPU, 1991, pp. 7-26.
- SAADI, Fátima. Lessing e a Tragédia Burguesa. In: Folhetim Teatro do Pequeno Gesto, no. 12. Rio de Janeiro: RioArte, 2002.
- SPEIER, Hans. Para uma Sociologia da Intelligentsia Burguesa na Alemanha. In: Barrento, J. (orgs.). *Literatura e Sociedade Burguesa na Alemanha (Séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Apaginastantas, 1983, pp. 47-66..