

**[GOTTHOLD EPHRAIM LESSING:] "DÉCIMA SÉTIMA CARTA", DAS
CARTAS SOBRE A LITERATURA MAIS RECENTE (FEVEREIRO DE 1759)**

**[LESSING'S] "SEVENTEENTH LETTER" OF LETTERS ON THE MOST
RECENT LITERATURE (FEBRUARY 1759)**

Tradução e comentário

Dr. Diego Baptista (PD-FAPESP/USP-FUBerlin)

Dra. Manoela Hoffmann Oliveira (Unicamp/FU-Berlin)

Resumo

Tradução de um pequeno texto de Lessing, cuja discussão teórica, além de ser uma referência fundamental na história da estética teatral, é ao final acompanhada de uma primorosa cena do "Fausto". A tradução foi realizada a partir do fac-símile digital da publicação original e é seguida de um detalhado comentário elaborado pelos tradutores.

Palavras-Chave | filologia germânica | Lessing | teatro alemão | teoria do drama | Shakespeare | Fausto

Abstract

This translation brings a short text Lessing's that besides being an key reference in the history of theatrical aesthetic, the theoretical discussion is the end accompanied by an exquisite scene of "Faust". The translation was made from the digital facsimile of the original publication and is followed by detailed comments elaborated by the translators.

Keywords | germanic philology | Lessing | german theater | theory of drama | Shakespeare | Faust

Diego Baptista é Bacharel em Filosofia (USP), Doutor em Sociologia (Unicamp). Atualmente é bolsista FAPESP de pós-doutorado (DS/USP) e pesquisador

convidado do Institut für Philosophie/FU-Berlin. Traduziu textos de Marx, Lukács, entre outros.

Manoela Hoffmann Oliveira é Bacharel em Ciências Sociais (USP), doutoranda em Ciências Sociais (Unicamp) com período sanduíche no Institut für Deutsche und Niederländische Philologie/FU-Berlin. Traduziu textos de Goethe, Schiller, entre outros.

Diego Baptista is Bachelor of Philosophy (USP), PhD of Sociology (Unicamp). It is currently a post-doctoral FAPESP Fellowship (USP/FU-Berlin) and guest researcher at Institut für Philosophie/FU-Berlin. Translated texts by Marx, Lukács, among others.

Manoela Hoffmann Oliveira is Bachelor of Social Science (USP), doing PhD in Social Sciences (Unicamp) with period at Institut für Deutsche und Niederländische Philologie/FU-Berlin. Translated texts by Goethe, Schiller, among others.

[GOTTHOLD EPHRAIM LESSING:] "DÉCIMA SÉTIMA CARTA", DAS CARTAS
SOBRE A LITERATURA MAIS RECENTE (FEVEREIRO DE 1759)

[LESSING'S] "SEVENTEENTH LETTER" OF *LETTERS ON THE MOST RECENT
LITERATURE* (FEBRUARY 1759)

Tradução e comentário

Dr. Diego Baptista (PD-FAPESP/USP-FUBerlin)

Dra. Manoela Hoffmann Oliveira (Unicamp/FU-Berlin)

Cartas

SOBRE A LITERATURA MAIS RECENTE.

VII. 16 de fevereiro de 1759.

Décima Sétima Carta.

"Ninguém, dizem os autores da *Biblioteca*, contestará que o teatro alemão deve agradecer ao senhor professor *Gottsched* por uma grande parte do seu primeiro melhoramento."

Eu sou esse ninguém; eu contesto-o sem rodeios. Seria desejável que o senhor *Gottsched* nunca tivesse se envolvido com o teatro alemão. Seus supostos melhoramentos ou concernem a ninharias dispensáveis ou são verdadeiros pioramentos.

Quando a *sra. Neuber* florescia e tantos sentiram o chamado para se colocarem a serviço dela e do teatro, nossa poesia dramática se afigurava de fato muito miseravelmente. Não se conhecia regras; não havia preocupação com

modelos. Nossas *representações cívicas e heroicas* eram completo absurdo, celeuma, sordidez e piada chula. Nossas *comédias* consistiam em fantasias e truques; e cacetadas eram seus incidentes mais engraçados: para constatar essa deterioração não era preciso ser exatamente o mais refinado e vasto espírito. E o senhor *Gottsched* também não foi o primeiro que a teria constatado; apenas foi o primeiro que julgou ter forças o suficiente para obviá-la. E como ele procedeu para tanto? Compreendia um pouco de francês e pôs-se a traduzir; incentivou todos que soubessem rimar e compreender *Oui Monsieur*, indistintamente, a traduzir; como diz um crítico de arte suíço, ele montou seu *Catão* com *tesoura e cola*. Mandou fazer sem tesoura e cola *Dario* e *As ostras*, *Elise* e o *Bode no processo*, *Aurélio* e *O engraçadinho*, a *Banise* e *O hipocondríaco*; ele lançou sua maldição sobre o improvisado; mandou escorraçar solenemente do teatro o Arlequim – algo que, por sua vez, foi a maior arlequinada que já representada; em suma, ele não só desejava melhorar nosso antigo teatro quanto ser o criador de um totalmente novo. E que tipo de novo? Um afrancesado; sem investigar se esse teatro afrancesado seria ou não ajustado à mentalidade alemã.

Ele teria podido averiguar suficientemente em nossas antigas peças dramáticas (as quais ele rechaça) que nós pendemos mais para o gosto dos ingleses que dos franceses; que nós, em nossas tragédias, queremos ver e pensar mais do que há para ver e pensar nas receosas tragédias francesas; que o grandioso, o terrível, o melancólico agem melhor sobre nós que o maneiroso, o terno, o enamorado; que a simplicidade em demasia nos causa mais enfado que a complicação em demasia etc. Ele deveria então ter permanecido nesse rastro, e este o teria conduzido diretamente ao caminho do teatro inglês. – Ora, não digam vocês que ele também procurou tirar proveito disso; como o demonstra seu *Catão*. Pois exatamente o fato de tomar o *Catão* de Addison pela melhor tragédia inglesa mostra, nitidamente, que aqui ele viu somente com os olhos dos franceses e que, naquela época, não conhecia *Shakespeare*, *Johnson*, *Beaumont* e *Fletcher*, etc., dos quais ele, por orgulho, também não quis tomar conhecimento depois.

Se se tivesse traduzido, para nossos alemães, com discretas modificações, as obras-primas de Shakespeare, eu tenho certeza que isso teria dado melhores resultados que se lhes ter tornado tão conhecidos Corneille ou Racine. Em primeiro lugar, o povo teria encontrado naquele muito mais gosto que o que nestes não pode encontrar; e em segundo, aquele teria despertado entre nós cabeças bem diferentes do que destes se pode exaltar. Pois um gênio só pode ser pode ser inflamado por um gênio; e tanto mais facilmente por um que pareça dever tudo à natureza e não intimide em virtude das custosas perfeições da arte.

Inclusive a decidir as coisas segundo o modelo dos antigos, Shakespeare é um trágico infinitamente superior a Corneille; embora este conhecesse muito bem os antigos, enquanto aquele quase não os conhecia. Corneille se aproxima deles no arranjo mecânico; Shakespeare, no essencial. O inglês atinge a meta da tragédia quase sempre, mesmo que ele escolha vias tão peculiares e próprias dele; já o francês não a atinge quase nunca, embora trilhe as sendas abertas pelos antigos. E depois do *Édipo* de Sófocles nenhuma peça no mundo deve exercer mais violência sobre nossas paixões que *Otelo*, rei *Lear*, *Hamlet* etc. Tem Corneille uma única tragédia que nos cause apenas metade da comoção da *Zaira* de Voltaire? E a *Zaira* de Voltaire, quão abaixo está do Mouro de Veneza, de que ela é uma débil cópia, e do qual foi emprestado todo o caráter de Orosman?

Que nossas antigas peças continham porém muito de inglês eu poderia demonstrar-lhes amplamente com pouco esforço. Para mencionar apenas a mais conhecida delas, *Doutor Fausto* tem uma porção de cenas que só um gênio shakespeariano seria capaz de pensar. E quanto a Alemanha foi e em parte ainda é apaixonada por seu *Doutor Fausto*! Um amigo meu conserva um antigo rascunho dessa tragédia, e compartilhou comigo uma cena na qual há certamente algo de extraordinariamente grande. Vocês estão ansiosos para lê-la? Eis! *Fausto* solicita o espírito mais rápido do inferno por seu empregado. Ele faz suas invocações; aparecem sete deles; tem início então a terceira cena do segundo ato.

FAUSTO E OS SETE ESPÍRITOS

FAUSTO: Vocês? São vocês os espíritos mais rápidos do inferno?

TODOS OS ESPÍRITOS: Nós.

FAUSTO: Vocês sete são igualmente rápidos?

TODOS OS ESPÍRITOS: Não.

FAUSTO: E qual de vocês é o mais rápido?

TODOS OS ESPÍRITOS: Sou eu!

FAUSTO: Que milagre! Entre os sete diabos só seis são mentirosos – eu preciso conhecê-los melhor.

PRIMEIRO ESPÍRITO: Você vai! Um dia!

FAUSTO: Um dia? O que você está pensando? Os diabos também pregam penitência?

PRIMEIRO ESPÍRITO: É, aos renitentes. – Mas não nos atrase.

FAUSTO: Como você chama? E quão rápido você é?

PRIMEIRO ESPÍRITO: Você poderia ter uma prova antes de ter uma resposta.

FAUSTO: Então tá. Olhe aqui; o que estou fazendo?

PRIMEIRO ESPÍRITO: Passando seu dedo rapidamente na chama da luz. –

FAUSTO: E não me queimo. Então vai e passe sete vezes bem rápido pelas chamas do inferno sem se queimar também. – Ficou mudo? Está aí? Assim que os diabos se gabam? Sim, sim; nenhum pecado é tão pequeno que vocês deixem passar. – Segundo, como você chama?

SEGUNDO ESPÍRITO: Chil, em sua enfadonha língua: flecha da peste.

FAUSTO: E quão rápido você é?

SEGUNDO ESPÍRITO: Você pensa que eu carrego meu nome em vão? – como a flecha da peste.

FAUSTO: Pois que vá servir a um médico! Para mim você é muito devagar. – Ei, terceiro, como você chama?

TERCEIRO ESPÍRITO: Chamo Dilla; pois a asa do vento me carrega.

FAUSTO: E você, quarto? –

QUARTO ESPÍRITO: Meu nome é Jutta, pois eu viajo nos raios da luz.

FAUSTO: Ó, vocês, que exprimem sua rapidez em números finitos, seus coitados –

QUINTO ESPÍRITO: Não os digne de seu mau-humor. Eles são só mensageiros de Satanás no mundo físico. Nós o somos no mundo dos espíritos; você nos achará mais rápidos.

FAUSTO: E quão rápido você é?

QUINTO ESPÍRITO: Tão rápido quanto o pensamento do homem.

FAUSTO: Isso lá é alguma coisa! – Mas nem sempre os pensamentos do homem são rápidos. Não quando exigem verdade e virtude. Como eles são lerdos então! – Você pode ser rápido quando quiser ser rápido; mas quem me garante que você vai querer o tempo todo? Não, em você eu poderia confiar tão pouco quanto em mim mesmo. Ah! – *(para o sexto espírito)* Diga, quão rápido você é? –

SEXTO ESPÍRITO: Tão rápido quanto a vingança do vingador.

FAUSTO: Do vingador? De qual vingador?

SEXTO ESPÍRITO: Do violento, do terrível, aquele que reserva a vingança só para si, pois a vingança lhe compraz. –

FAUSTO: Diabo! Blasfemando, pois eu vejo que você está tremendo. – Rápido, você diz, como a vingança do – breve teria eu o nomeado! Não, ele não é nomeado entre nós! – Rápida seria sua vingança? Rápida? – E eu ainda estou vivo? E ainda pecando? –

SEXTO ESPÍRITO: Que ele ainda o deixe pecar já é vingança!

FAUSTO: E que um Diabo tenha de me ensinar isso! – Mas só hoje mesmo! Não, sua vingança não é rápida, e se você não é mais rápido que sua vingança, então agora vá. – *(para o sétimo espírito)* – Quão rápido você é?

SÉTIMO ESPÍRITO: Desprazivelmente mortífero até quando não sou rápido o bastante para você. – –

FAUSTO: Então diga; quão rápido?

SÉTIMO ESPÍRITO: Nem mais e nem menos que a passagem do bem ao mal. –

FAUSTO: Aha! Você é o meu diabo! Tão rápido como a passagem do bem ao mal! Sim, essa é rápida; nada é mais rápido que isso! – Fora daqui, suas lesmas de Orcus! Fora! – Como a passagem do bem ao mal! Eu descobri o quanto ele é rápido! Descobri! etc. – –

O que vocês dizem dessa cena? Vocês queriam uma peça alemã que tivesse mais cenas ruidosas como essa? Eu também!

FII.

*COMENTÁRIO À "17ª CARTA" (1759), DE LESSING***Introdução**

"Eu sou esse ninguém". Formulação tanto mais curiosa considerando-se que o texto foi publicado anonimamente, não se sabe quem seria "esse ninguém" que se apresenta com tamanha firmeza. Poeta, teórico e crítico (erudito, entusiasta, tradutor e editor) em uma só pessoa, figura chave do Iluminismo alemão, "esse ninguém" é Lessing (1729-1781). O motivo da indignação: terem admitido uma alegada importância histórica de Gottsched (1700-1766) para o aprimoramento do teatro alemão. Gottsched, que gerações antes de Lessing já havia feito era como *reformador* do teatro alemão, defendia e praticava um classicismo mecânico de inspiração francesa, tendo por base a apropriação de dramaturgos como Racine e Corneille, teóricos como Boileau e, na tradição alemã, Christian Wolff (1679-1754). Lessing, por seu turno, em contraposição ao afrancesamento prescritivo como meio de melhoramento do deplorável teatro alemão em questão invoca *Shakespeare* – referência que, ao lado dos antigos, da teoria aristotélica, da valorização da comédia, compõe um dos eixos fundamentais do seu próprio pensamento sobre o teatro.

Gênese, forma e contexto editorial

A "carta" como gênero literário, filosófico ou crítico e a publicação de cartas de diferentes tipos era algo bastante comum à época. As *Cartas sobre a literatura mais recente* são missivas fictícias. Foi o recurso imaginado por Lessing e Nicolai, a dada altura, para a difusão regular anônima de críticas da literatura contemporânea segundo objetivos gerais pré-definidos pelos idealizadores.

Apesar de endereçadas a um certo oficial da Guerra dos Sete Anos (1756–1763), as cartas jamais foram efetivamente enviadas, foram diretamente publicadas, semanalmente, entre janeiro de 1759 e julho de 1765. As cartas publicadas avulsamente foram sendo desde o início coligadas por Nicolai no periódico cuja coleção alcançou 23 volumes.

A série das *Cartas sobre a literatura mais recente* constitui, portanto, um caso especial no universo do riquíssimo e diversificado publicismo filosófico, literário, político e científico da "impresa" alemã de então. Em meio a milhares de títulos e milhões de páginas, essa pequena pérola estabeleceu-se como um texto clássico, referência obrigatória nas coletâneas de escritos de Lessing sobre teatro e nas antologias de estética do teatro e teoria do drama.

Aspectos do conteúdo: debate estético e contexto teatral da época

Apesar de diminuta, a "17ª Carta" concentra uma impressionante gama de conexões com a configuração social do período e questões candentes à época, articulando muitas dimensões e referências históricas e filosóficas. Não é possível apresentar aqui, nem mesmo sumariamente, uma sistematização desse quadro; pretendemos apenas desenvolver algumas considerações que ajudam a situar o texto.

É preciso ter em mente que a virulenta investida de Lessing contra Gottsched não se dá por discordância pontual ou ataque pessoal; a crítica literária tem aqui, isto sim, um conteúdo político, representa uma disputa de posições estéticas com alcance prático, aspira intervir na realidade da prática teatral. E o debate com os gottschedianos em particular é um ponto fulcral do programa do empreendimento: definida a forma de carta anônima como o meio retoricamente mais favorável para levar a cabo a polêmica de modo aberto e intenso, "em relação ao conteúdo trata-se", segundo Nicolai, "de superar a estagnação em que a literatura alemã se via metida em razão da contenda entre o partido dos suíços e o de Gottsched" (cf. Bender: 1972). Em linhas gerais: em contraposição ao racionalismo estético gottschediano "os suíços aproximam-se da ideia de legalidade própria [*Eigengesetzlichkeit*] da arte, acentuando fortemente os componentes expressivos, e colocam o 'deleite' [*Vergnügen*] (delectare) acima do proveito [*Nutzen*] (prodesse) e do ensinamento [*Belehrung*] (docere)" (cf. Fischer: 1990).

Lessing representa uma terceira posição, que busca constituir um ponto de vista independente na luta entre Gottsched e os suíços. Este seria "seu objetivo

político-literário (o enterro da autoridade de Gosttsched e dos suíços)" (cf. Nisbet: 2008).

Mesmo da perspectiva do debate estético mais amplo, o posicionamento de Lessing determina-se no exercício da *crítica de arte*. "A capacidade de Lessing como crítico reside em que ele não julga por muito tempo segundo a instrução [*Vorgabe*] da poética normativa [*Regelpoetik*], mas considera a obra como um todo e desenvolve dela os critérios de avaliação. A 'evidência estética' assume o lugar das regras da poética"; constata-se uma "mudança na crítica literária desde Gosttsched, Bodmer e Breitinger, passando por Klopstock até Lessing e Mendelssohn (superação da orientação pela regra)" (cf. Fischer: 1990). Klopstock (1724-1803), sob certos aspectos, leva adiante a linha dos suíços, considerando que a expressão poética supera a discursividade da linguagem, ao mesmo tempo em que relativiza a importância das regras, colocando em lugar delas o *modelo*. "De todo modo, Klopstock ainda não conhecia a evidência estética da obra singular, que se revela independente de sua exemplaridade [*Musterheftigkeit*]. Esse passo será consumado nos escritos de Mendelssohn sobre estética e na crítica literária de Lessing" (cf. Fischer: 1990). Entretanto, noções e terminologias substanciais utilizadas por Lessing (como *obra* e *todo*) não eram em si totalmente novas, podem ser remontadas a Baumgarten (1714-1762) e sucessores seus, e em parte "pertencem ao senso-comum e ao repertório regular da época. Eram correntes a exigência segundo a concordância interna das partes, o convencimento de que a obra poética perfaz um mundo próprio fechado em si, bem como a ideia de que essa unidade e particularidade estariam fundadas nas qualidades sensíveis da linguagem poética" (cf. Guthke: 2010).

Em conexão com o embate de posições no quadro de uma crítica literária ativa e o debate estético mais amplo, deve-se considerar ainda que a ofensiva de Lessing contra Gottsched é atravessada pela questão do *teatro nacional* alemão, uma demanda já estabelecida e que perduraria nos próximos anos, como mostram desde a *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-69) de Lessing até o motivo do teatro na história de Wilhelm Meister, que na juventude teve a aspiração de

ser “o criador de um futuro teatro nacional, pelo que tanto ouvira as pessoas suspirarem”.

Goethe deixa claro que, na época da juventude de Wilhelm, Shakespeare ainda era pouco conhecido na Alemanha – como mostram tanto o fato de o protagonista ter entrado em contato com o poeta apenas tardiamente quanto as considerações junto com as quais Shakespeare é apresentado ao herói. Mas uma vez que Wilhelm leu o autor foi imediatamente arrebatado; considere-se agora o fato de o mesmo Wilhelm, um pouco antes de tal descoberta, adular simpaticamente o príncipe com elogios a Racine e Corneille e então vemos configurada no romance a oposição lessiniana! E coadunando com a valorização de Shakespeare defendida pioneiramente por Lessing, o ponto mais alto da trajetória teatral de Wilhelm resulta na cuidadosa montagem de *Hamlet*. Após *Hamlet*, a companhia leva à cena um autor alemão contemporâneo, com a “tragédia burguesa” *Emilia Galotti* (1772), de Lessing.

Na Alemanha do século XVIII havia duas modalidades de teatro profissional, o de corte e as trupes itinerantes. O teatro de corte tinha um financiamento dispendioso, desde a construção de edifícios luxuosos até a contratação de companhias – via de regra francesas (para as peças) e italianas (para as óperas), o que por sua vez correspondia ao gosto refletido na programação baseada em autores franceses e italianos (cf. Maurer-Schmoock: 1982). O público civil-burguês [*bürgerlich*] tinha acesso restrito ao teatro de corte. Já o teatro para um público mais amplo e de entretenimento popular era o praticado pelas trupes itinerantes, cujos saltimbancos não tinham rendimento assegurado, não gozavam de boa reputação moral nem de boa condição social. Essas trupes eram dirigidas pelo “principal” (também chamado “entrepeneur” ou “empresário”), que, além de ator, é dono dos apetrechos e equipamentos, financia a trupe, fecha contratos com atores, trata com as autoridades, indica o repertório, enfim, opera “o teatro como negócio” (Barner: 1987).

Os itinerantes necessitam de uma permissão específica para se apresentar [*Privileg*], e havia uma série de restrições (de data, duração, locais, feriados religiosos, luto, etc), sendo que autorização para apresentação em períodos de

feiras eram as mais vantajosas. Evidentemente, dentro dessa categoria de companhias havia também distinções, assim, "se a permissão fosse emitida por um monarca [*Landesherr*] a trupe podia se chamar de *Comediantes da Corte*, embora apenas muito raramente tivessem a oportunidade de representar na corte" (Finck: 2010 p. 313).

"O que havia para se ver nesse teatro itinerante? Qual era o repertório? Não se trata do teatro literário tal como hoje conhecemos: um teatro para o qual a apresentação interpretada exige um texto fixado por escrito. Os dramas barrocos [*Barrockendram*] de autores como Gryphius ou Lohenstein não eram passados; fala-se da existência de um 'abismo' [*Kluft*] entre literatura e artes cênicas. As representações dos teatros itinerantes viviam do jogo de improvisação, as partes baseadas em textos eram entrecortadas pelo improviso. Até o tempo de Gottsched (e Lessing) uma sessão de teatro consistia, em regra, de diferentes partes. A chamada representação cívico-principal e o epílogo cômico (às vezes chamado de 'comédia final extra-engraçada') formavam a 'estrutura', e podia haver um prelúdio (alegórico), como um prólogo, uma pantomima, um balé. Frequentemente, as diferentes partes e até mesmo os atos de um drama eram ligados por intermezzos musicais, bem como, em geral, elementos operísticos permeavam o teatro falado. A representação cívica e principal, como indica o nome, é a parte principal da sessão, com ações sérias tomadas da esfera política. Criava-se a partir do arcabouço da tragédia barroca [*Barrocktragödie*]. Também obras de Shakespeare, trazidas para a Alemanha por saltimbancos [*Komödianten*] ingleses sobreviveram, naturalmente de modo totalmente transfigurado, na repertório das trupes itinerantes" (Finck: 2010 p. 315). Na condução de todo esse espetáculo, além da música, os efeitos e as decorações também eram importantes.

Quando Lessing, no início do texto (3º parágrafo), descreve a situação do teatro alemão de algumas décadas antes e diz que Gottsched não foi o primeiro que percebeu sua deterioração, podemos enxergar aqui uma referência ao "Prefácio crítico" do *Catão morrendo*, de Gottsched (1732), em que o autor, rememorando sua apreciação do teatro de "comediantes da corte", afirma: "contudo, igualmente eu divisei, rapidamente, a grande barafunda em que esse teatro se

encontrava. Representações cívicas e heróicas ruidosas, bombásticas e entrelaçadas com divertimentos de Arlequins, ruidosas travessuras romanescas [*Romanstreich*] e confusões amorosas, ruidosos trejeitos chulos e piadas obscenas era o que se recebia para ver" (Stuttgart, Reclam, 1997).

No intuito de voltar-se contra essa situação e valorizar o teatro, a chamada "reforma teatral" de Gottsched baseia-se em dois pilares: a criação de uma nova *programação* e o desenvolvimento de um novo estilo de *interpretação*, juntamente com a orientação pelo caráter educativo ou moralizante da arte. O problema básico da formação de um repertório de textos escritos será retomado nas notas adiante; já a questão do estilo interpretativo não tem lugar na discussão da "17ª Carta".

Fontes e apresentação do texto

A presente tradução foi realizada com base no fac-símile do volume *Briefe, die Neueste Litteratur betreffend*. Iter Theil. Berlin 1759. Bey Friedrich Nicolai. Cotejamos com a transcrição editada pela Berliner Bibliophilen Abend. Berlin, 1988. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgan MILDE.

Para a elaboração do comentário recorreremos principalmente ao compêndio de Monika FICK, *Lessing-Handbuch*. Verlag Metzler, Stuttgart, Weimar, 2010 (pp. 192-200, 212-216, 312-327) de onde também extraímos os trechos em que remetemos outros comentadores. Examinamos ainda as notas das seguintes edições do texto de Lessing: *Werke*, Bd 4. Herausgegeben von Gunter E. GRIMM. DKV, Frankfurt am Main, 1997. *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*. Herausgegeben von Albert MEIER und Maike SCHMIDT. Reclam, Stuttgart, 2006. *Arbeitstexte für den Unterricht: Theorie des Dramas*. Herausgegeben von Ulrich STAEHLE. Reclam, Stuttgart, 1973. Dentre as traduções devemos registrar a de J. GINSBURG na coletânea *Lessing: De Teatro e Literatura* (org: A. Rosenfeld). Herder, São Paulo, 1964.

Além de apresentarem pequenas discrepâncias no cabeçalho, estas edições não reproduzem integralmente o original, excluindo a cena do *Fausto* que aparece no final. As edições alemãs, porém, informam sobre a cena desmembrada, já a citada tradução brasileira infelizmente se interrompe pouco antes do anônimo

autor, dialogando habilmente com o leitor, introduzir, a título de exemplo sobre o ponto ao qual a discussão havia chegado, uma cena do *Fausto* – extraída de uma versão cujo antigo manuscrito fora conservado por um amigo do crítico e de onde será compartilhado um trecho com o leitor...

Buscamos a reproduzir com a maior fidelidade possível e livre de acréscimos a forma de apresentação do texto tal como no fac-símile – visto que as transcrições consultadas não o fazem com total precisão (nem mesmo Milde); deste modo, foram mantidas desde as informações e disposição do cabeçalho até a ocorrência de variação de tipo e a assinatura em sigla ao final. A única mudança que efetuamos (que de resto as demais edições também fazem, porém sem informar) foi excluir as aspas que Lessing coloca no início de cada linha da cena do Fausto a fim de indicar de tratava-se de citação. Ademais, o que no fac-símile aparece em negrito no corpo do texto (como era o uso para o destaque à época) é aqui grafado em itálico.

Notas

VII. 16 de fevereiro de 1759.]

O número VII indica que esta é a sétima semana da série das *Cartas*; a cada semana era publicada mais de uma carta, sendo que na sétima semana foram publicadas as cartas 17^a e 18^a.

os autores da *Biblioteca*]

O periódico *Biblioteca das belas ciências e artes livres* foi editado por Friedrich Nicolai (1733-1811) e Moses Mendelssohn (1729-1786) entre 1757 e 1759 (primeiros 4 volumes, 6 partes). Nicolai e Mendelssohn são companheiros com os quais Lessing colabora e se corresponde regularmente. Muitos dos textos da *Biblioteca* são artigos assinados pelos próprios editores além de recensões redacionais e artigos assinados, entre os quais há diversas contribuições do próprio Lessing. A nota indica especificamente a seguinte contribuição de Nicolai, de 1758: “Gottsched, J. C.: Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Leipzig: Teubner 1757: Rezension.”

sra. Neuber]

Friedericke Caroline Neuber (nascida Weißenborn) (1697-1760). Famosa atriz cuja trupe colaborou com Gottsched no seu intento de reforma do teatro alemão. No início da década de 1730 atuou ao lado de seu marido como *Prinzipal* da trupe em Leipzig (um ótimo lugar em razão das feiras), onde obteve dos príncipes da Saxônia o *Privileg* de "comediantes da corte de Dresden", além de ter se apresentado em diversas outras cidades alemãs e também ter conseguido o *Privileg* de "comediantes da corte" em Braunschweig. Lessing não só teve a oportunidade de conhecê-la em Leipzig como sua trupe encenou uma comédia do jovem autor. Foi também a trupe de Neuber que estreou o *Catão morrendo*, de Gottsched. A sra. Neuber foi de fato muito importante para a valorização do teatro e dos atores. Excepcionalmente, ao contrário do que ocorria com os atores na época, que gozavam de péssima reputação e baixo status social, foi permitido que ela fosse enterrada em um cemitério cristão.

representações cívicas e heróicas]

Em alemão: *Staats- und Helden Actionen*; referência específica a tipos de drama histórico-político do século XVII e primeira metade do XVIII.

"A característica distintiva da representação cívico-principal é a acoplagem, ou, a confrontação da ação séria com a entrada do palhaço¹. (Fick: 2010 p. 314). "O contraste entre ação séria e palhaçadas [Hanswurstiade] é o elemento estrutural da ação civico-heroica" (cf. Meyer: 1990). Ver nota 7 e sequência acima (p. 15).

um crítico de arte suíço]

Johann Jacob Bodmer (1698-1783). Alusão de Lessing ao artigo de Bodmer: „Sinnliche Erzählung von der mechanischen Verfertigung des deutschen Originalstücks, des Gottschedischen, 'Catos'", publicado no periódico *Sammlung Critischer, Poetischer, und anderer geistvollen Schriften: Zur Verbesserung des Urtheiles und des Witzes in den Wercken der Wolredenheit und der Poesie* (1741-44; vol. 2, tomo 8, 1743, pp. 80-96), em que Bodmer troça do *Catão morrendo* (1732), de Gottschehd, como adaptação da tragédia de Joseph Addison (1672-1719).

Como vimos na Introdução, Lessing pretende constituir uma terceira posição, superando a dicotomia existente entre o partido de Gottsched e o dos suíços; porém não se furta em ecoar o perspicaz escárnio de Bodmer na caracterização do mecanicismo tosco de Gottsched.

mandou fazer sem tesoura e cola]

ao contrário da adaptação acima mencionada, aqui Lessing cita uma série de peças originais alemãs, escritas sob a influência de Gottsched. As referências completas são as seguintes (note-se que os autores são aproximadamente entre 15 e 20 anos mais novos que Gottsched): *Dario*, tragédia de Friedrich Lebegott Pitschel (1714-1785); as comédias *As ostras*, *O Bode no processo* [*Der Bock im Prozesse*], *O Hipocondríaco* e a tragédia *Aurélio*, todas de Theodor Johann Quistorp (1722-1776); a pastoral *Elise*, de Adam Gottfried Uhlich (1718-1753); a comédia *O engraçadinho* [*Der Witzling*], de Luise Gottsched (1713-1762), esposa de Gottsched; a tragédia de Friedrich Melchior von Grimm (1723-1807) *Die Banise*, adaptada do romance de Heinrich Anselm von Ziegler und Klipphausen (1663-1697).

Juntando peças originais alemãs como estas, mais as traduções de autores franceses que Gottsched fez e que incentivou que fizessem, ele logrou reunir um repertório relativamente grande de textos – o que pode ser considerado um grande êxito no contexto de sua reforma teatral. Assim, entre 1741-1745 Gottsched editou *O Teatro Alemão* [*Der Deutsche Schaubühne*], uma coletânea de 38 peças que se tornou muito popular à época. Os seis volumes são compostos por obras originais alemãs (como por exemplo as citadas acima, entre outras) e por traduções de peças francesas (Corneille, Racine, Voltaire, Destouches etc.), além do autor dinamarquês Holberg. Por suposto não há traduções de Shakespeare.

ele lançou sua maldição sobre o improvisado]

em alemão: *auf das extemponieren*. (origem: *ex tempore*; sinônimo: *aus dem Stegreif*).

Um dos eixos da reforma teatral de Gottsched era justamente o estabelecimento de uma programação baseada em textos escritos; o Arlequim (que será mencionado logo em seguida) é uma figura de improvisação cômica. Não é possível abordar aqui as raízes e especificidades do Arlequim no teatro popular alemão de então; apenas registramos que "na visão de Gottsched, o Arlequim atentava contra o princípio da verossimilhança; na ação trágica, como elemento cômico perturbava o princípio da pureza; e com suas brincadeiras de improviso opunha-se ao empenho de valorizar artisticamente o teatro por meio de textos fixados" (Meier e Schmidt: 2006).

mandou escorraçar solenemente do teatro o Arlequim]

Lessing refere-se a um episódio que se deu em Leipzig em 1737, em que a trupe de Neuber, numa peça alegórica, queimou no palco um boneco do palhaço.

Pondera-se que "embora Gottsched encarasse criticamente a figura do Arlequim", o referido episódio "não remonta à sua iniciativa" (Grimm: 1997 p. 1149), que o banimento "não teve participação direta de Gottsched" (Meier e Schmidt: 2006 p. 246). Entretanto, há quem vincule Gottsched ao banimento, na medida em que o evento se deu já no contexto da colaboração entre a trupe de Neuber e Gottsched (Staehele: 1973 p. 26). É a posição mantida pelo próprio Lessing quase dez anos mais tarde, na "18ª Seção" da *Dramaturgia de Hamburgo* (30. Junius 1767) em que retoma a discussão sobre a figura do Arlequim, e lembra: "Desde que a sra. Neuber, sub auspiciis de Vossa Magnificência o senhor Prof. Gottsched, banuiu publicamente o Arlequim de seu teatro /.../" (Stuttgart, Reclam, 1995).

tomar o *Catão* de Addison pela melhor tragédia inglesa mostra, nitidamente, que aqui ele viu somente com os olhos dos franceses]

a tragédia de Addison teria se originado do modelo do drama francês clássico; segundo Voltaire (*Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke*), este seria o único drama inglês bem escrito do início ao fim.

Johnson, Beaumont e Flechter]

Ben Jonson (1573-1637); Francis Beaumont (1584-1616); John Fletcher (1576-1625). Costuma-se apontar que a avaliação de Lessing sobre esses autores ingleses e sobre Shakespeare seria tributária de John Dryden (1631-1700), cujos ensaios de *Of Dramatic Poesie* Lessing traduzira para o tomo 4 da *Biblioteca Teatral* (editada por C. F. Voß), que apareceu em 1758 – portanto no ano anterior da presente carta.

Zaira de Voltaire]

a tragédia apareceu em 1732. Abaixo Lessing refere-se ao personagem Orosman, comparando-o ao Mouro de Veneza, isto é, Otelo. A representação da peça de Voltaire é comentada quase dez anos mais tarde na "15ª Seção" da *Dramaturgia de Hamburgo* (19. Junius 1767), em que Lessing reafirma temas da carta 17: a comparação acima ("ora, explicitamente, é Otelo o modelo de Orosman"); a questão da tragédia (em relação à qual o tema do amor Lessing avalia com base em *Romeo e Julieta*); seu topos da contraposição entre Shakespeare e os franceses; menciona novamente o *Catão* de Addison, além de "Jonson, Dryden, Lee, Otway, Rowe." (Stuttgart, Reclam, 1995)

Doutor Fausto]

O personagem teria sido inspirado em uma figura real que viveu de fins do século XV a meados do XVI. A primeira versão da história do Dr. Fausto em livro apareceu na feira de Frankfurt do outono de 1587 (editado por Spies). No livro, o autor anônimo reúne versões orais e escritas até então existentes. *A história do Dr. Fausto* teve diversas reelaborações e reedições na Alemanha; das mais disseminadas na época de Lessing foi a de Meynenden (1725).

No presente contexto, é importante lembrar que a edição de Spies logo atingiu a Inglaterra, onde foi fixada como drama por Christopher Marlowe (*A história trágica do Dr. Fausto*, 1590), em seguida "as trupes itinerantes levaram a versão dramática para a Alemanha. O textos das montagens da época não foram conservados. Provavelmente, na passagem para o século XVIII a peça foi adaptada para o teatro de marionetes. (Goethe conheceu o drama como teatro de bonecos). Não se sabe qual versão do

livro do Fausto [*Faustbuch*] Lessing leu”, embora se saiba que ele tomara contato com o tema no teatro, ainda jovem, em Leipzig (Fick: 2010 p. 212).

Um amigo meu conserva um antigo rascunho dessa tragédia, e compartilhou comigo uma cena]

Na verdade, Lessing é o próprio autor da cena.

Do *Fausto* de Lessing foram transmitidos, além de testemunhos de contemporâneos, apenas dois fragmentos, um deles a cena do *Fausto e os sete diabos* ora traduzida, e um outro, escrito pouco antes e igualmente curto, intitulado *Das Berliner Szenarium* (ver Milde: 1989).

Não podemos entrar aqui na discussão sobre o tema, a tradição e o significado do *Fausto* e sua apropriação por Lessing (algo que demandaria entrar na relação da *Aufklärung* com a Renascimento e a Reforma). Mencionaremos apenas um problema estrutural do projeto de composição do drama e uma divisão da presente cena.

A concepção lessingiana do drama atravessou três fases, segundo o dilema da manutenção ou exclusão do elemento sobrenatural, mágico e de bruxaria. Inicialmente, e por fim novamente, Lessing teria se decidido pela integração dos diabos. Para Fick, a dificuldade composicional em relação à essência e à função dos diabos não era propriamente a aparição poética dos mesmos e da magia. Tanto que na *Dramaturgia de Hamburgo* Lessing justificaria em diversos momentos a entrada de espíritos em cena. "No palco conta apenas a força de convencimento poético-teatral. A fantasia afirma sua lei própria. A figura do diabo torna-se problemática então, quando, como em Lessing, não é mais consentida a maldade metafísica no mundo" (Fick: 2010 p. 214-15). A oscilação na concepção do *Fausto*, com a tentativa de adaptação da história tradicional para um contexto puramente prosaico, reflete um problema geral da tragédia, quando esta depara com o obstáculo "de conteúdo" (mas com função formal-composicional essencial) que é a dificuldade de substituição da intervenção divina, do oráculo, do destino etc., isto é, o problema da

configuração da chamada "tragédia burguesa". E a "épica burguesa" nascente enfrenta dificuldades análogas.

Com relação à estrutura da presente cena do *Fausto e os sete diabos*, chamamos atenção apenas para uma divisão estrutural. A intervenção de Fausto: "Ó, vocês, que exprimem sua rapidez em números finitos, seus coitados" (p. 7), marca a separação entre as falas do grupo dos quatro primeiros diabos e os três últimos. Com estes, o diálogo é mais desenvolvido, e os personagens um pouco melhor caracterizados que os primeiros. Note-se que os quatro primeiros diabos têm todos seu nome próprio (e ao mesmo tempo simbólico) – o que os define em traços rápidos, porém, exteriores e gerais –, ao passo que os demais definem-se mais exprimindo suas respectivas peculiaridades pessoais. Em particular nas falas do quinto e do sétimo reside a porção mais autoral da cena, enquanto o início estaria mais ligado a versões tradicionais.

etc. – –]

indica que a citação da cena terminou e o texto supostamente seguiria adiante.

Fll.]

sigla com a qual Lessing assinava suas contribuições para a série das *Cartas*. Posteriormente a assinatura foi decifrada como advinda da palavra latina *flagello*. Consistentemente com a retórica empregada pelo crítico, a imagem de alguém que açoita com a chibata é decerto indicativa da atitude que Lessing pretendia assumir em relação a seus inimigos.