

SHAKESPEARE O GÊNIO ORIGINAL,  
de PEDRO SUSSEKIND (ED. ZAHAR: RJ, 2008)

UMA LEITURA DE  
DULCINEA SANTOS  
Recife, junho/2016

O movimento pré-romântico alemão, ou *Sturm [Tempestade] und Drang [Ímpeto]*, na segunda metade do século XVIII, foi marcado pela defesa da liberdade e da espontaneidade na criação e também da possibilidade de transgressão das regras em nome da intensidade do efeito causado pelas obras de arte. Trata-se do privilégio do talento sobre a técnica, ou do efeito sobre as regras da arte.

O modelo do Classicismo francês começou a ser contestado nesse período. A partir de então, o teatro shakespeariano ganharia uma importância crescente como referência para a produção dramaturgica. Contra as normas rigorosas do teatro clássico, impunha-se o modelo do *gênio original*, definido como aquele que não segue as regras tradicionais da arte, mas cuja criação é capaz de comover leitores e expectadores. Uma *estética do efeito* passa a ser privilegiada em detrimento de uma *poética normativa*.

Têm importância decisiva nessa valorização de Shakespeare, na Modernidade, os escritores alemães que participaram do movimento pré-romântico na segunda metade do século XVIII, como Herder (ensaio *Shakespeare*, de 1773) e Goethe (ensaio *Shakespeare e o seu fim*, 1826). Goethe defendeu a tese de que fomos reinventados por Shakespeare.

Se Shakespeare não escreveu textos teóricos sobre arte, sobre o teatro, alguns de seus personagens refletem sobre o assunto, como Hamlet, que tece considerações, no segundo ato da peça, sobre a atuação e a arte teatral, com os atores de uma companhia de teatro. Em *Hamlet*, o assassinato do rei não se mostra diretamente, como parte da ação representada, mas é narrado ao príncipe da Dinamarca pelo fantasma de seu pai, no final do primeiro ato. Mas o crime hediondo que Hamlet deve vingar continua a ter um caráter duvidoso, que constitui um dos elementos da hesitação do

protagonista. Só quando o crime se apresenta em *cena* é que Hamlet tem a certeza da culpa do novo rei, seu tio. Essa cena tem lugar como *teatro dentro do teatro*, como uma encenação concebida pelo próprio protagonista a partir da história que ele ouve narrada. Assim, Shakespeare cria um jogo metalinguístico, no qual a cena do crime, decisiva para a tragédia, é representada por atores que vêm do castelo de Elsinor, no segundo ato da peça, de modo que a confirmação da narrativa do fantasma, a constatação da culpa do seu assassinato, só se revela no efeito que a representação tem sobre o rei usurpador. Como espectador do teatro, sob o impacto da representação de seu próprio crime, o assassino é desmascarado.

Esse plano de Hamlet para desmascarar o tio se baseia na capacidade que o ator demonstra de manifestar suas emoções e, com isso, comover o espectador [sob efeito estético]. Comparando-se a ele (o ator da companhia que recita um texto), o protagonista da tragédia constata que, embora diante da podridão que se esconde no reino da Dinamarca, não passa de um fraco de vontade, tomado de melancolia, um sonhador, incapaz de dizer qualquer palavra sobre a verdade que lhe foi revelada. Nesse jogo de espelhos entre o personagem do ator e o personagem Hamlet, este reconhece sua incapacidade de atuar de maneira convincente e elaborar um plano de vingança, ou seja, de levar a trama da peça Hamlet, que se desenrola diante dos espectadores ou leitores, até aquele ponto de virada em que o rei e a rainha serão desmascarados. Assim, o ponto de virada, ou *peripécia*, segundo a denominação aristotélica, ocorre na segunda cena do terceiro ato, numa situação de *teatro dentro do teatro*. Na realidade, no decorrer da tragédia, quase tudo o que Hamlet faz é um tipo de *encenação*. Ele pode ser considerado um *personagem-ator*, já que representa um papel para poder realizar a missão da vingança. Consciente do poder do teatro de despertar emoções e da importância de ser um bom ator, Hamlet planeja a encenação do assassinato, a fim de revelar o culpado. O efeito da cena representada sobre o espectador constitui a função decisiva que o teatro possui na tragédia de Shakespeare.

Ainda quanto ao desenvolvimento de uma reflexão teórica nesse trecho de *Hamlet*, Shakespeare faz uma brincadeira com os gêneros dramáticos, numa fala de Polônio. Para mostrar sua erudição, mas revelando, na verdade, sua tendência verborrágica ao exagero,

Polônio declara que *os atores recém-chegados são os melhores do mundo para tragédia, comédia, história, pastoral, comédia pastoral, pastoral histórica (...)*. Para ele, *Sêneca não é muito pesado nem Plauto leve demais*. Intencionalmente ou não, Shakespeare parece relativizar a importância dada, no teatro, às distinções entre os gêneros e às normas poéticas que devem ser seguidas. Não é à toa que se trata de uma fala de Polônio, personagem cômico de uma tragédia, cujas intervenções contrariam as normas puristas do Classicismo.

Essa relativização da importância dos gêneros poéticos pode ser pensada a partir do contexto histórico de retomada das poéticas clássicas de Aristóteles e Horácio, entre outros, e de discussão das regras para a elaboração de um teatro rigoroso. É importante observar que a teoria sobre o teatro, antes e depois dele, foi marcada por um caráter normativo e classificatório, especialmente na Itália do século XVI, com as tradições e os comentários da *Poética* feitos por Robortello, Lombardi e Castelvetro; no Classicismo francês, com *A arte poética*, de Boileau e o teatro de Corneille e Racine.

Especialmente no caso dos escritos de Goethe, a tragédia *Hamlet* se destaca como a referência mais fundamental e decisiva para discutir os problemas poéticos, estéticos e teatrais que constituíram, na Alemanha da época, uma revolução cultural.

Tanto na poética clássica quanto na classicista [neoclássica], ou seja, na retomada francesa da tradição greco-latina, é reconhecida a necessidade do talento para a poesia, mas no contexto de uma determinação das regras de arte. Para caracterizar a noção do gênio, é preciso observar que a inspiração e o talento precisam ser governados pelo bom senso, submetidos às exigências apresentadas pelas poéticas e combinados a um propósito educativo.

Em 1759, foram publicadas as *Cartas relativas à novíssima literatura*, onde Lessing propunha Shakespeare como modelo para o teatro alemão, em contraposição aos clássicos franceses. Foi a partir dessa carta de Lessing que o nome de Shakespeare se consagrou na Alemanha em oposição direta ao Classicismo, num período marcado pela tradução das peças inglesas feita por Wieland. Essas traduções anunciaram e moldaram o Pré-romantismo, já que o gosto do jovem Goethe e de seus contemporâneos se formou com a leitura das obras de Shakespeare em versão alemã.

A décima carta de Lessing estabelece, com precisão, os parâmetros para a recepção de Shakespeare por parte dos escritores alemães ligados ao *Sturm und Drang*: a noção de gênio, a valorização do efeito e das emoções da tragédia, o modelo oposto ao do teatro clássico. Crítico literário e teatral, Lessing foi o fundador da dramaturgia alemã moderna. Polemizou contra o Classicismo francês com base na interpretação da *Poética* de Aristóteles; para ele, interpretaram-no mal.

Goethe rompia por completo com as regras clássicas em sua primeira peça, *Goetz von Berlichingen*, fazendo um teatro baseado no modelo shakespeariano.

O homem de *gênio* tem alma ampla, tem interesse por todas as sensações à sua volta, por tudo o que encontra na natureza. É a força da imaginação que caracteriza o artista. Lessing afirma: *é Shakespeare um poeta trágico infinitamente superior a Corneille*.

A importância do *efeito* produzido pela tragédia é uma retomada da célebre questão da catarse aristotélica.

O *Sturm und Drang*, também chamado de pré-romantismo, iniciado por volta de 1770 na Alemanha, tinha clara filiação com os ideais políticos do Iluminismo, com a crítica às antigas convenções sociais aristocráticas e a defesa da liberdade do indivíduo, daí renunciaram o Romantismo, consolidado no século XIX. Mas o que os escritores desse movimento defendem não é mais o ideal iluminista de igualdade e liberdade dos indivíduos na sociedade e sim a sua singularidade e originalidade contra todas as convenções sociais. Caracteriza-se por certo pessimismo em relação à sociedade e à civilização. Isso leva à extrema valorização do *gênio*, considerado o talento artístico original, que não precisa seguir regras ou padrões estabelecidos e que caracteriza o indivíduo criador e livre de convenções. A criação artística é associada não mais às regras mecânicas da tradição, e sim ao processo natural de germinação. Em vez de imitar a divindade e a natureza, o artista se revela criador como Deus e a natureza. A inspiração subjetiva e a força da imaginação produziram obras originais. As peças dos jovens Goethe e Schiller contradizem praticamente todas as regras do estilo clássico e possuem um forte cunho shakespeariano. Uma das obras mais emblemáticas do movimento pré-romântico foi o romance epistolar

de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 1774; com ela, o jovem Goethe foi caracterizado como um *gênio*, capaz de trazer das profundezas de seus sentimentos novas ideias, sem imitar a tradição; aí a percepção das paisagens se modifica de acordo com a vivência amorosa. Nesse sentido, a paixão é o ímpeto, *Drang*, que espelha no íntimo da alma humana tempestade, *Sturm*.

Foi a partir da leitura das peças de Shakespeare que os escritores ligados ao *Sturm und Drang* combateram as regras consideradas convencionais e privilegiaram os impulsos e elementos naturais, não racionais, da criação artística. No seu livro de memórias, Goethe escreve: *fomos de repente libertados e desembaraçados do espírito francês. A maneira de viver de nossos vizinhos nos parecia excessivamente imobilizada e aristocrática; sua poesia era fria, sua crítica negativa, sua filosofia abstrusa e, contudo, insuficiente (...)*.

Herder foi o primeiro autor a pensar sobre a obra de Shakespeare numa contextualização histórica rigorosa. Goethe aponta Herder e Michael Reinhold Lenz como as referências fundamentais para entender a posição dos pré-românticos. Um dos pontos mais marcantes da discussão de Lenz é a análise da regra das três unidades.

Sobre a *unidade da ação*, ele aponta a diferença entre a maneira como os gregos antigos viam o teatro, com atenção voltada para a ação, e a maneira moderna, com a atenção voltada para o personagem principal, e pergunta: *Que culpa temos nós de quereremos ver homens onde eles só viam o destino inexorável e seus misteriosos influxos?*

Quanto à *unidade de lugar*, aponta que se trata, no fundo, de uma unidade do coro, pois no teatro grego os personagens aparecem como que cumprindo desígnios do destino anunciado pelo coro. Por isso tudo convergiria necessariamente para um mesmo lugar, onde o coro se encontra.

Já a *unidade de tempo* estabelecia a diferença essencial entre a tragédia e a epopeia. Aristóteles dizia: *A epopeia e a tragédia concordam sempre em serem, ambas, imitações de homens superiores, em verso, mas difere a epopeia da tragédia pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de*

*um período de sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo...*

Essa diferença formal é, segundo Lenz, apenas uma consequência da diferença entre a *representação*, na tragédia, e a *narração*, na epopeia. A imitação de uma ação que se passa num só dia é mais adequada à montagem das peças gregas restrita a algumas horas, enquanto a forma narrativa pode se desdobrar e se estender sem tal preocupação. Mas, para Lenz, se a ação representada exigisse tempo mais longo, como ocorre nas peças modernas, não haveria necessidade de se manter fiel à unidade de tempo.

Johann Gottfried Herder, o grande nome por trás das teorias defendidas na época do *Sturm und Drang*, autor de *Ideias sobre a filosofia da história da humanidade*, foi uma espécie de mentor para Goethe. Anattol Rosenfeld, comentando Herder, constata que a estrutura diversa da obra de Shakespeare é resultado de condições inteiramente diversas [da do teatro grego]. O tratamento livre de espaço e tempo faz parte da unidade orgânica de sua obra. Enquanto o poeta grego tinha como ponto de partida a unidade dos mitos, o coro e o ditirambo, o poeta moderno parte de uma grande variedade histórica, com diversos povos, dialetos e influências. Herder procura mostrar a possibilidade de um povo inventar seu próprio drama, sem copiar o drama do passado. É nesse ponto de sua argumentação que ele elabora a questão do gênio artístico.

Esse gênio capaz de criar a partir das circunstâncias históricas do seu tempo, do modo de ser da sua nação, é Shakespeare. Tendo um ponto de partida inteiramente diferente do grego, sua obra precisa ter também uma estrutura diferente, uma forma que não surge do ditirambo ou do coro, mas das farsas medievais e do teatro de marionetes. Por isso, para Herder, Shakespeare pode se considerado o novo Sófocles, o gênio que seria louvado por Aristóteles caso voltasse à vida, em contraposição aos clássicos franceses que, em sua tentativa de copiar a arte grega, não respeitaram nem as mudanças do tempo, nem o caráter nacional.

**Shakespeare suprime as leis do tempo, do espaço e da ação para mostrar como são verdadeiramente os homens.** Por isso, ele criou poeticamente situações e homens, povos e dialetos, rei e bobos. O efeito produzido pelas tragédias de Shakespeare, como já

argumentara Lessing, é terror e compaixão, ou seja, as mesmas emoções que Aristóteles define como próprias do gênero trágico.

O dramaturgo inglês nos apresenta *homens do Norte*. É essa noção que justifica uma identificação entre o caráter nacional inglês e o alemão. Shakespeare deveria ser o modelo para o teatro nacional alemão.

Mais tarde, Stendhal argumenta contra a unidade de tempo em *Otelo*:

É interessante, é *belo* ver *Otelo*, tão terno no primeiro ato, matar sua mulher no quinto. Se essa transformação ocorre em 36 horas, é absurda e desprezo *Otelo*. *Macbeth*, homem honrável no primeiro ato, seduzido por sua mulher, assassina seu benfeitor e rei e se torna um monstro sanguinário... essas mudanças e sentimentos no coração humano são o que a poesia pode oferecer de mais admirável aos olhos dos homens, aos quais ela comove e ao mesmo tempo instrui.

De acordo com os ideais teóricos do século XVIII na Alemanha estabelecidos por Winckelmann e Lessing, Shakespeare era o modelo a ser seguido no teatro. No ensaio *Shakespeare*, de 1773, em que a obra do dramaturgo é defendida como o modelo para o teatro nacional alemão, Herder já havia identificado Goethe, o jovem ator da peça *Götz von Berlichingen*, como um gênio alemão à altura do modelo novo que se propunha para as artes. Goethe se tornou o Shakespeare alemão. Mas ele também foi um dos principais responsáveis pela valorização de Shakespeare no *Sturm und Drang*. No romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de 1796, Goethe oferece um panorama da formação de um teatro nacional alemão. A questão do *gênio original* é valorizada no primeiro ensaio do escritor, segundo a perspectiva do *Sturm und Drang*.

Valoriza-se em Shakespeare o exemplo de uma determinada relação entre a criatividade do artista e a vivência do mundo natural. O próprio Goethe confessa sentir-se envergonhado porque *seus* homens, ou seja, seus personagens, às vezes *são bolhas de sabão cheias de caprichos romanescos*, muito distantes ainda da força natural que transborda nos personagens shakespearianos. A poesia *natural* shakespeariana contraria não só a afetação e a artificialidade que

definiam o gosto da época como também qualquer subordinação da criação artística à utilidade, pensada como veiculação de modelo e virtude. A oposição de Shakespeare à tradição das poéticas clássicas ganha um sentido particular. No ensaio de Goethe, ela se converte numa crítica ao caráter artificial e afetado da época do autor, marcando a postura ideológica *do Sturm und Drang*, contra a sociedade da corte. O entusiasmo de Wilhelm Meister remete à postura arrebatada dos pré-românticos e ao primeiro contato do autor com a obra de Shakespeare.

Shakespeare se torna o modelo para a configuração de um teatro nacional autêntico na Alemanha. Como conta Otto Carpeaux: *A representação de Hamlet em Hamburgo, em 1776*, é a maior data na história do teatro alemão. Em breve Shakespeare será o dramaturgo mais representado em palcos alemães.

Goethe retoma um argumento de seu ensaio de juventude, ao mostrar a grandeza de Shakespeare como uma espécie de profeta da natureza, igualado ao *espírito do mundo*, para o qual nada está vedado. O caminho do poeta seria o de *ir revelando o mistério, fazendo-nos confidentes antes da ação, ou precisamente no decorrer desta*. É por isso que todos os personagens de Shakespeare são eloquentes.

A crítica ao Romantismo se dirige contra a volta ao passado e a valorização dos elementos fantásticos irrealis, também pensados como uma fuga do presente. Em base nessa crítica, Goethe defende a noção de uma poesia moderna que estaria separada dos antigos por um precipício não apenas da forma, mas segundo seu sentido mais íntimo e profundo. Ao propor essa comparação, ele se posiciona diante de toda a tradição da *Querela entre os antigos e os modernos*, herdada da França e discutida em outros termos pelos grandes teóricos alemães anteriores a ele, como Winckelmann e Lessing.

Enquanto a poesia antiga, como argumenta Goethe, seria dominada por sua desproporção entre *dever* e *realizar*, cada época revelaria o predomínio de um desses conflitos. O *dever* consiste numa imposição feita ao homem, o que implica aceitar a *necessidade* [*Ananke* dos gregos antigos], apesar de tudo, e o *querer* vem do próprio homem por tentar se impor como afirmação da *liberdade*. A tragédia antiga diz respeito a um dever inexorável, que é apenas aguçado e acelerado por meio de um querer agindo em sentido

contrário. O querer em contrapartida é livre, favorece os indivíduos. Esse sentimento é *o deus dos novos tempos*. Em Shakespeare, Goethe vê o equilíbrio entre o dever e o querer: *Talvez ninguém tenha apresentado de modo tão magnífico o primeiro grande enlace do querer e dever no caráter individual como ele fez. A pessoa, considerada a partir do caráter, deve: ela é limitada, determinada a algo particular; mas como ser humano ela quer: é ilimitada e exige o universal.*

Esse modo identifica-se, na obra de Shakespeare, à conjunção de um conflito interior, que diz respeito à vontade do indivíduo e à sua capacidade ou incapacidade de realizá-la, e de um conflito exterior, no qual as circunstâncias se contrapõem ao querer até torná-lo um dever indispensável.

Um dos exemplos dados por Goethe, para ilustrar sua concepção, é o de *Hamlet*, peça na qual o conflito interior se expressa na melancolia do protagonista, desde o monólogo inicial, passando por todas as hesitações, até o solilóquio mais célebre, que tem início com a indagação *Ser ou não ser*. No decorrer da ação, ainda no primeiro ato, esse conflito interior de Hamlet é transformado num dever pelo espírito do rei, que exige vingança. A partir de então, a vontade e a necessidade entram em choque, tanto entre si quanto com a possibilidade de realização do dever e de solução do conflito que expressa o querer.

*Um querer que ultrapassa a força de um indivíduo é moderno, característico da valorização da individualidade, mas Shakespeare não o faz surgir de dentro, e sim alterar-se por uma ocasião exterior, por isso ele se torna um tipo de dever, aproximando-se dos antigos.*

Ao contrapor o conflito interior, entre a vontade e a realização, e o exterior, entre a necessidade e a realização, Shakespeare aproxima as duas perspectivas e faz a ligação entre o mundo antigo e o novo. Com isso, ao concluir a segunda parte do ensaio, *Shakespeare e o sem fim*, Goethe apresenta sua concepção madura da originalidade e da genialidade de Shakespeare.

As questões técnicas das montagens teatrais eram um tema recorrente para Goethe e essa preocupação tem um lado prático, ligado às montagens de peças de Shakespeare na companhia

dirigida pelo escritor (o duque Karl August criou uma companhia oficial de teatro em sua corte, em Weimar, em 1775, e convidou-o para dirigi-la). Houve, por exemplo, uma adaptação de *Romeu e Julieta*. A observação de que o dramaturgo quase destrói o conteúdo trágico com as figuras cômicas da ama e de Mercutio aproxima o ensaio de Goethe, *Shakespeare e o sem fim*, das ressalvas feitas antes por Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental*, ao se indagar com as interrupções das cenas mais elevadas por gracejos de um bufão. Assim, a crítica a Shakespeare como autor de teatro, considerando-o mais um poeta da natureza, constitui, no fundo, um questionamento da necessária fidelidade nas montagens alemães das peças.

### **Sugestões de leitura**

Johson, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*. SP, Iluminuras:1996.

Kott, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. SP, Cosac Naify:2003.

Vigotski. L.S. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, SP, Martins Fontes:1999.