

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

VIVIANE CRISTINA BITENCOURT DOS SANTOS

**DOROTHEA SCHLEGEL: EMANCIPAÇÃO FEMININA E ESCRITA NA PRIMEIRA
FASE DO ROMANTISMO ALEMÃO**

Belo Horizonte

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

VIVIANE CRISTINA BITENCOURT DOS SANTOS

**DOROTHEA SCHLEGEL: EMANCIPAÇÃO FEMININA E ESCRITA NA PRIMEIRA
FASE DO ROMANTISMO ALEMÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientador: Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros

Belo Horizonte

2024

S339f.Ys-d Santos, Viviane Cristina Bitencourt dos.
Dorothea Schlegel [manuscrito] : emancipação feminina e escrita na primeira fase do romantismo alemão / Viviane Cristina Bitencourt dos Santos. – 2024.
1 recurso online (242 f.) : pdf.
Orientador: Constantino Luz de Medeiros.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 237-242.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Schlegel, Dorothea von, 1764-1839. – Florentin – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção alemã – História e crítica – Teses. 3. Romantismo – Alemanha – Teses. 4. Mulheres e literatura – Teses. 5. Feminismo e literatura – Teses. 6. Cartas alemãs – História e crítica – Teses. I. Medeiros, Constantino Luz de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 833.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE TESE DE VIVIANE CRISTINA BITENCOURT DOS SANTOS

Número de registro: 2019699022. Às 14 horas do dia 29 (vinte e nove) do mês de novembro de 2024, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* em 23/10/2024 e referendada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 13/11/2024, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *DOROTHEA SCHLEGEL: emancipação e escrita feminina na primeira fase do Romantismo Alemão*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado. Abrindo a sessão, o Orientador e Presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Ligia Gonçalves Diniz - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Guilherme Fóscolo de Moura Gomes - UFSB - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Sílvia Faustino de Assis Saes - UFBA - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 29 de novembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Constantino Luz de Medeiros, Professor do Magistério Superior**, em 29/11/2024, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Foscolo de Moura Gomes, Usuário Externo**, em 29/11/2024, às 20:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvia Faustino de Assis Saes, Usuária Externa**, em 29/11/2024, às 20:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Volker Karl Lothar Jaeckel, Professor do Magistério Superior**, em 29/11/2024, às 21:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ligia Gonçalves Diniz, Professora Magistério Superior-Substituta**, em 01/12/2024, às 19:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3744160** e o código CRC **D7B082D8**.

AGRADECIMENTOS

Ao longo desses anos, foram muitos os obstáculos que enfrentei e que, muitas vezes, abalaram minha confiança em ser capaz de concluir este trabalho. Se não fossem as pessoas que me apoiaram e continuam apoiando diretamente ou não, provavelmente, eu não teria conseguido me manter no caminho que tanto objetivei. Foi um processo doloroso, o que, em um primeiro momento, pode parecer negativo, mas aspecto que eu considero essencial para mudanças marcantes na nossa vida. Os grandes desafios que machucam são aqueles capazes de deixar cicatrizes, as quais simbolizam tanto a memória do que foi vivido quanto todo aprendizado que os momentos difíceis nos proporcionam. Aprender é um processo que deixa esse tipo de cicatriz e é, paradoxalmente, prazeroso e doloroso. Se não fosse tão difícil, não deixaria marcas e, portanto, não proveria aprendizados tão importantes, permanentes ou, no mínimo, duradouros. Aquilo que se mantém apenas no campo superficial do prazer, comumente, não nos atinge de forma profunda, decisiva e permanente. Cada pessoa/instituição a quem faço referência aqui foi de suma importância para a minha caminhada. Agradeço imensamente a todos.

Não poderia deixar de começar citando as três pessoas que compõem o meu núcleo familiar: meu marido, Raphael Narcizo, e minhas filhas, Sophie Bitencourt Narcizo e Athena Bitencourt Narcizo. Sem a compreensão e a colaboração de vocês tudo seria mais triste e difícil. Peço perdão pelas ausências ou pelas tão constantes frases: “agora não posso, estou escrevendo”, “preciso ficar sozinha”, “depois eu olho”, “não me atrapalhe”, entre outras. Sei que muitas vezes foi doloroso ouvir isso de forma fria ou nervosa, enquanto eu nem desviava os olhos da tela do computador, mas sacrifícios são necessários para não desistirmos dos nossos sonhos. Ao Rapha, meu amor, agradeço especialmente por me incentivar em todas as fases da minha vida acadêmica, mesmo que muitas delas acabavam provocando um distanciamento entre nós. Obrigada pela compreensão e parceria, tão importantes para mim. Obrigada pelos cookies que tanto alegraram minhas tardes de escrita, principalmente nos dias em que eu ficava mais estressada. Seu afeto foi constantemente mostrado nos detalhes do cotidiano. À Sophie e à Athena, agradeço por trazerem propósito à minha vida e por me darem força, pois antes de desistir, penso sempre que preciso ser exemplo para vocês, pois precisamos ser mulheres fortes e determinadas. Desistir não pode ser uma opção. Amo vocês!

Seguir o caminho acadêmico parece glamouroso e bonito, mas é rumar por ruelas cheias de pedras e garras, por onde o ego de muitos que ali se instauraram ecoa mais alto e atinge o

outro como laser de um sabre de luz. Contudo, a esperança é fortalecida por aqueles que, conhecedores do caminho, são luz [como o próprio nome indica] por onde passam e conseguem guiar os novos espíritos e protegê-los dos espinhos das ervas daninhas que estão fortemente enraizadas ali. Nesse contexto, tive a sorte e a honra de ter como orientador o professor doutor Constantino de Luz Medeiros. Além de um exímio conhecedor do romantismo alemão, o que contribuiu muito com minha pesquisa, é um ser humano iluminado. Incentivo, apoio e críticas são essenciais para fortalecer a relação entre orientador e orientando, além de funcionar como combustível para a produção do aluno. Em alemão, para se referir ao orientador, usa-se a palavra *Doktorvater* – *Vater* significa pai. Ela nunca fez tanto sentido para mim e nunca foi tão bem representada como tem sido pelo professor Constantino.

Ainda que para boa parte da minha família todos esses anos dedicados a um trabalho de escrita não pareça fazer muito sentido, fui apoiada por todos, mesmo ficando mais distante, deixando de participar de aniversários ou dos almoços de domingo. Pai, Edson Bitencourt, mãe, Marinalva Neri dos Santos, e amados irmãos: Carine, Daiene, Michele, Daniele, Gleiciele, Gabriele, Igor, Gustavo, Isabele, Carolina, Alana, João, Arthur, obrigada por alegrarem minha vida e por fazerem parte dela. Amo vocês! Minhas queridas vovós, que não estão mais aqui, Nana e Iva (*im memoriam*), se existir qualquer possibilidade de algo pós-morte, espero que saibam que minha força e resistência foram muito influenciadas por vocês, mulheres fortes e destemidas. Vocês me ensinaram muito. Obrigada!

Agradeço à minha querida sogra, Eunice Moitinho, e à Tia Flor pelo apoio de sempre.

Agradeço aos amigos Luiz Henrique Coelho e Gabriel Assumpção pelas conversas sempre enriquecedoras e divertidas. Também agradeço à querida Ulrike Niesytto por me incentivar na escrita, durante as 6 semanas que moramos juntas, e por sempre me pedir para explicar algo da minha pesquisa, pois sabia que, quando eu dissertava sobre o que escrevia, conseguia refletir melhor, ou por pedir que eu explicasse algo da gramática alemã e demonstrava satisfação por ter aprendido algo, mesmo sendo falante nativa. Sua forma sutil de me fazer perceber que eu já sabia algo, mas que estava insegura em demonstrar, foi muito importante para mim.

Agradeço especialmente à leitora do DAAD Sarah Jacobs e ao DAAD pela oportunidade de fazer o Winterkurs de 6 semanas na Alemanha, o que contribuiu não apenas com o desenvolvimento do meu alemão como também me possibilitou acesso a livros na universidade de Hamburg.

Também agradeço ao professor Volker pela parceria na organização de um livro, o que me ensinou muito, e pela orientação no Cenex – UFMG. Foi uma honra ser professora de alemão por esses anos. Aprendi muito fazendo parte desse programa.

Agradeço à banca examinadora pelo tempo dedicado à leitura do meu trabalho e pelas críticas que virão. Sendo elas positivas ou negativas, tenho certeza de que contribuirão com o meu desenvolvimento como pessoa e, principalmente, como pesquisadora.

Não poderia concluir este trabalho sem agradecer ao Poslit. Preciso reconhecer a eficiência de seus membros atrelada à forma educada e respeitosa como se relacionam com os discentes, além da compreensão frente às minhas solicitações atendidas. Agradeço imensamente.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo central refletir sobre a participação ativa de Dorothea Schlegel como figura feminina emancipatória durante o Primeiro Romantismo Alemão, compreendendo, ao contrário do que alguns críticos fizeram, o romance *Florentin* como um texto de valor estético e com elementos românticos. Busca-se ressaltar a qualidade textual e criativa do romance de Dorothea Schlegel, seus procedimentos literários inovadores, assim como diversos aspectos que o situam no alvorecer da modernidade literária. Por outro lado, a tese também almeja entender a importância da escrita epistolar em um contexto de formação (e muitas vezes de sublimação) do amor e da amizade românticos. Nesse sentido, o trabalho está organizado em quatro capítulos. O primeiro oferece uma abordagem sócio-histórica, delineando alguns termos e contextos importantes para compreender o pensamento estético e filosófico dos primeiros românticos de Jena. São discutidos conceitos como originalidade; imitação da arte; relação entre arte e vida ou filosofia e arte como parte da unidade romântica; valorização da reflexão na produção artística; e equilíbrio entre ímpeto e racionalidade. O capítulo também aborda o papel da mulher no século XVIII; a importância dos salões para o desenvolvimento do movimento romântico e para uma abertura da participação feminina no meio intelectual, além do conceito da sentimentalidade (*Empfindsamkeit*) durante esse período. O segundo capítulo analisa o romance *Florentin*, comparando-o com o *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, principalmente devido ao fato de o primeiro ter sido considerado uma resposta ao segundo. Enquanto a obra de Friedrich Schlegel é amplamente reconhecida como representante do romantismo, *Florentin* teve esse mérito contestado por muitos críticos. Nesse sentido, busca-se colocar em evidência as semelhanças e diferenças entre os dois, além de ressaltar os aspectos românticos da obra de Dorothea Schlegel. O terceiro capítulo mantém como material principal o romance *Florentin*, mas tem como foco central a relação entre autoria e recepção da obra (considerando também *Lucinde*). Para isso, foi analisada a postura da crítica frente a um romance feminino, as representações dos papéis de gênero como exemplos de emancipação feminina e de rompimento com o patriarcado. Por fim, ressalta-se a representação de Dorothea Schlegel como figura do primeiro romantismo alemão. Já no quarto e último capítulo, o material central de análise foram as correspondências de Dorothea Schlegel ao amigo F. D. E. Schleiermacher. O objetivo é entender a função das cartas como arte narrativa do romantismo, questionar a ideia consolidada de que o gênero epistolar é naturalmente do domínio feminino e destacar a importância desses textos para a concretização da amizade intergênero, a qual ganhou espaço durante o romantismo alemão. Mais do que isso, as cartas também são consideradas aqui parte relevante da construção do pensamento romântico, uma vez que nelas algumas ideias foram tanto discutidas quanto desenvolvidas.

Palavras-chave: Dorothea Schlegel; Primeiro Romantismo Alemão; *Florentin*; Emancipação Feminina, Texto Epistolar.

ABSTRACT

The central aim of this thesis is to reflect on Dorothea Schlegel's active participation as an emancipatory female figure in the Early German Romanticism, understanding, contrary to some critics, the novel *Florentin* as an aesthetic text with some romantic elements. The aim is to highlight the textual and creative quality of Dorothea Schlegel's novel, its innovative literary procedures, as well as various aspects that place it at the dawn of literary modernity. On the other hand, the thesis also aims to understand the importance of epistolary writing in a context of formation (and often sublimation) of romantic love and friendship. In this sense, the work is organized into four chapters. The first offers a socio-historical approach, outlining some important terms and contexts for understanding the aesthetic and philosophical thinking of the early Romantics of Jena. Concepts such as originality; imitation of art; the relationship between art and life or philosophy and art as part of the romantic unity; valuing reflection in artistic production; and balancing impetus and rationality are discussed. The chapter also addresses the role of women in the 18th century; the importance of salons for the development of the romantic movement and for opening up female participation in the intellectual milieu, as well as the concept of sentimentality (*Empfindsamkeit*) during this period. The second chapter analyzes the novel *Florentin*, comparing it with Friedrich Schlegel's *Lucinde*, mainly because the former has been considered a response to the latter. While Friedrich Schlegel's work is widely recognized as a representative of romanticism, *Florentin*'s merit has been contested by many critics. The aim is to highlight the similarities and differences between the two, as well as the romantic aspects of Dorothea Schlegel's work. The third chapter keeps the novel *Florentin* as its main material but focuses on the relationship between authorship and reception of the work (also considering *Lucinde*). To this end, it analyzes the attitude of critics towards a women's novel, the representations of gender roles as examples of female emancipation and a break with patriarchy. Finally, the representation of Dorothea Schlegel as a figure of the Early German Romanticism is highlighted. In the fourth and final chapter, the central material for analysis is Dorothea Schlegel's correspondence with her friend F. D. E. Schleiermacher. The aim is to understand the function of letters as narrative art in Romanticism, to question the established idea that the epistolary genre is naturally the domain of women and to highlight the importance of these texts for the realization of intergender friendship, which gained ground during German Romanticism. What's more, the letters are also considered here to be an important part of the construction of Romantic thought, since in them some ideas were both discussed and developed.

Key-words: Dorothea Schlegel; Female Emancipation; *Florentin*; Early German Romanticism; Epistolary Texts.

ZUSAMMENFASSUNG

Zentrales Anliegen dieser Arbeit ist es, Dorothea Schlegels aktive Rolle als emanzipatorische Frauengestalt in der Frühromantik zu reflektieren und den Roman *Florentin* im Gegensatz zu manchen Kritikern als romantischen Text zu verstehen. Ziel ist es, die textliche und gestalterische Qualität von Dorothea Schlegels Roman, seine innovativen literarischen Verfahren sowie verschiedene Aspekte hervorzuheben, die ihn an der Schwelle zur literarischen Moderne verorten. Andererseits zielt die Arbeit auch darauf ab, die Bedeutung des Briefschreibens im Kontext der Entstehung (und oft auch der Sublimierung) von romantischer Liebe und Freundschaft zu verstehen. In diesem Sinne ist die Arbeit in vier Kapitel gegliedert. Das erste bietet einen sozio-historischen Ansatz, der einige wichtige Begriffe und Kontexte für das Verständnis des ästhetischen und philosophischen Denkens der Jena Frühromantiker umreißt. Es werden Begriffe wie Originalität, Kunstimitation, die Beziehung zwischen Kunst und Leben bzw. Philosophie und Kunst als Teil der romantischen Einheit, die Aufwertung der Reflexion in der künstlerischen Produktion und das Gleichgewicht zwischen Impetus und Rationalität diskutiert. Das Kapitel befasst sich auch mit der Rolle der Frau im 18. Jahrhundert, der Bedeutung der Salons für die Entwicklung der romantischen Bewegung und für die Öffnung der weiblichen Teilhabe am intellektuellen Milieu sowie mit dem Begriff der *Empfindsamkeit* in dieser Zeit. Das zweite Kapitel analysiert den Roman *Florentin* und vergleicht ihn mit Friedrich Schlegels *Lucinde*, vor allem weil ersterer als Antwort auf letztere betrachtet wurde. Während Friedrich Schlegels Werk weithin als Vertreter der Romantik anerkannt ist, wird der Wert von *Florentin* von vielen Kritikern angezweifelt. Ziel ist es, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Werken herauszustellen und die romantischen Aspekte von Dorothea Schlegels Werk zu betonen. Das dritte Kapitel behält den Roman *Florentin* als Hauptgegenstand bei, konzentriert sich aber auf das Verhältnis zwischen Autorschaft und Rezeption des Werks (auch unter Berücksichtigung von *Lucinde*). Zu diesem Zweck haben wir die Haltung der Kritiker gegenüber einem Frauenroman, die Darstellung der Geschlechterrollen als Beispiele für die weibliche Emanzipation und den Bruch mit dem Patriarchat analysiert. Schließlich wird die Darstellung von Dorothea Schlegel als Figur der ersten deutschen Romantik hervorgehoben. Das vierte und letzte Kapitel analysiert den Briefwechsel Dorothea Schlegels mit ihrem Freund F. D. E. Schleiermacher. Ziel ist es, die Funktion von Briefen als Erzählkunst in der Romantik zu verstehen, die gängige Vorstellung, dass die Gattung des Briefes eine natürliche Frauendomäne sei, zu hinterfragen und die Bedeutung dieser Texte für die Verwirklichung der in der deutschen Romantik aufkommenden Freundschaft zwischen den Geschlechtern herauszustellen. Darüber hinaus werden die Briefe hier auch als ein wichtiger Teil der Konstruktion des romantischen Denkens betrachtet, da in ihnen einige Ideen sowohl diskutiert als auch entwickelt wurden.

Stichwort: Dorothea Schlegel; Erste deutsche Romantik; Briefwechsel; Florentin; Weibliche Emanzipation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. Esclarecimento E <i>BILDUNGSROMAN</i> : DOROTHEA SCHLEGEL E A FIGURA FEMININA NO ROMANTISMO ALEMÃO	15
1.1 Originalidade e imitação.....	15
1.2 Fragmento e totalidade	27
1.3 A formação da mulher entre o final do século XVIII e início do XIX.....	35
1.3.1 O papel dos salões na formação da mulher entre o final do século XVIII e início do XIX.....	39
1.4 Figura feminina no século XVIII: regras sociais, casamento e funções.....	45
1.5 <i>Empfindsamkeit</i> : doutrina da sentimentalidade a partir da razão sensível e o amor romântico	57
2. FICÇÃO E IDEAL: <i>FLORENTIN</i> E <i>LUCINDE</i>	63
2.1 <i>Florentin</i> , de Dorothea Schlegel, e <i>Lucinde</i> , de Friedrich Schlegel: duas obras que dialogam	63
2.2 O papel de gêneros nos romances <i>Florentin</i> e <i>Lucinde</i> : sintonia ou dissonância?.....	68
2.2.1 Figura feminina em <i>Lucinde</i>	69
2.2.2 Figura feminina em contraponto à masculina em <i>Florentin</i>	81
2.2.3 A dicotomia entre figura feminina e materna.....	95
2.2.4 <i>Cross-dressing</i>	106
2.3 A figura do herói e sua desconstrução no <i>Antibildungsroman</i>	113
2.4 Narrativa não linear: <i>Lucinde</i> e <i>Florentin</i>	122
2.5 O poder do amor como princípio do romantismo	125
2.6 O poder da amizade e sua união com o amor no romantismo alemão	137
3. AUTORIA, CARÁTER AUTOBIOGRÁFICO E RECEPÇÃO DA OBRA;.....	142
3.1 Erotização em <i>Lucinde</i> e seu impacto na recepção da obra	146
3.2 Mulheres e sua produção literária no Romantismo Alemão.....	154

3.3 <i>Florentin</i> e Dorothea Schlegel: exemplos de emancipação e produção feminina no Primeiro Romantismo Alemão	166
3.3.1 <i>Florentin</i> na sua construção como obra romântica e a crítica contemporânea.....	175
4. ESTÉTICA E ESCRITA DE SI NAS CARTAS DE DOROTHEA SCHLEGEL.....	192
4.1 Cartas: arte narrativa do romantismo	196
4.2 Associação da escrita epistolar ao gênero feminino.....	203
4.3 O gênero epistolar como escrita de si.....	211
4.4 Amizade intergênero: cartas entre Dorothea Schlegel e Schleiermacher;.....	216
Considerações finais	238
Bibliografia.....	242

INTRODUÇÃO

O primeiro romantismo alemão foi um movimento que proporcionou uma nova perspectiva na crítica e na prática literária, principalmente no auge do século XVIII. Nesse mesmo contexto, a participação feminina passou, gradual e timidamente, a ganhar espaço. Por isso, nomes como Dorothea Schlegel, Caroline Schlegel, Henriette Herz, Caroline de la Motte Fouqué, entre outros, são reconhecidos. O foco desta pesquisa é entender o contexto de escrita da autora Dorothea Schlegel, a qual, apesar de ter participado ativamente de conversas poéticas e reflexivas e de ter contribuído para a revolução estético-sentimental do primeiro romantismo alemão, ainda hoje, é mantida por muitos críticos em segundo plano, não é considerada autora ou exemplo de emancipação feminina. Outros ainda a caracterizam como uma mulher submissa e passiva, uma vez que dedicou parte de sua vida ao companheiro e, posteriormente, marido Friedrich Schlegel. Nesta pesquisa, busca-se entender quem foi Dorothea Schlegel e a participação dela no romantismo alemão; fazer uma análise comparativa entre o romance dela, *Florentin*, e o *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, principalmente no que tange as representações do papel da mulher na sociedade moderna e nos aspectos românticos ou antirromânticos da obra; e entender como as cartas, gênero textual que se tornou tão caro aos adeptos do romantismo, poderiam ser tanto uma forma de construção literária quanto de concretização de alguns ideais defendidos durante esse período. Para esse último tópico, são apreciadas correspondências escritas e enviadas por ela ao amigo Schleiermacher.

Para contemplar os pontos centrais objetivados nesta tese, ela foi dividida em quatro capítulos. O primeiro faz uma contextualização histórica, o que contribui com o entendimento de mudanças ocorridas durante o romantismo que foram influenciadas pela antiguidade ou até mesmo pelo Esclarecimento. Para isso, abordamos os conceitos de originalidade e imitação, a partir da teoria de Johann Joachim Winckelmann. Segundo ele, os jovens artistas alemães deveriam imitar os gregos, a fim de alcançarem potencial artístico. Não se trata de imitação direta ou cópia de obras, mas da forma de se portar frente ao fazer artístico para se atingir a originalidade, a qual não é uma construção cultural, mas um fruto natural da genialidade. Apesar da influência que Winckelmann exerceu sobre os primeiros românticos de Jena, eles não se limitaram a essa apresentação e desenvolveram novos conceitos a partir do que até então estava posto. Passa a haver, portanto, a necessidade de aliar a espontaneidade natural do sujeito aos princípios culturais vigentes. Essa perspectiva recai em uma nova visão do gênio na criação artística. Aliás, o próprio conceito de gênio também sofre mudanças no primeiro romantismo. Enquanto para Edward Young, a originalidade é uma produção natural e espontânea do gênio,

baseada em uma prática mais intuitiva do que por meio do desenvolvimento de habilidade, os jovens de Jena acreditavam na importância da junção da técnica, da espontaneidade e da reflexão na produção artística, o que seria essencial para o equilíbrio entre o ímpeto e a racionalidade. A junção desses dois elementos que se apresentam, em um primeiro momento, tão díspares era uma tendência do movimento romântico. Assim, eles também exploraram e defenderam a unidade entre filosofia e arte, baseando-se na produção do que chamaram de poesia transcendental, a qual reflete sobre si e incorpora a reflexão filosófica na arte. Por essa e outras inovações, a arte romântica foi reconhecida como uma experiência vital na união entre poesia e filosofia, arte e vida, natureza e cultura, presente – passado – futuro, uma vez que a obra de arte deve estar em constante movimento. Quanto mais espaço para reflexão uma obra tem, mais possibilidades de entendimento ela proporciona, mais forte ela se torna para se eternizar.

Por fim, analisa-se o papel da mulher na sociedade moderna, considerando as regras sociais, funções e como os salões tiveram um impacto crucial na abertura para a participação feminina na vida intelectual. É indispensável entender a percepção social, no século XVIII, do amor e do matrimônio, a qual estava se rompendo, para se ter uma compreensão mais profunda do ideal apresentado pelo romantismo e de uma mudança social que se fortalece a partir de então. Nesse contexto, a relação conjugal que se dava de forma mais objetiva e racional, uma vez que se acreditava na união baseada na segurança ou na compatibilidade financeira, fomentada pelos casamentos de conveniência, passa a ser enfraquecida pela procura da união baseada no amor, na amizade e no companheirismo, ou seja, o amor romântico fundamentado pela junção do amor sensual e espiritual. Nesse sentido, a figura feminina que até então, na maioria dos casos, se mantinha passiva – tinha o marido escolhido pela família, não tinha espaço para se expressar e se mantinha submissa no convívio doméstico – ganha autonomia ao passar a exercer o simples direito de escolher seu esposo e a poder viver uma relação de companheirismo, amor e sensualidade. A partir dessa abordagem, busca-se entender como Dorothea Schlegel está inserida nesse contexto e como as novas concepções influenciam sua vida e, conseqüentemente, sua escrita, uma vez que ela demonstra sua genialidade ao produzir uma obra que responde a algumas das novas reflexões propostas na modernidade, aproximando-a ao conceito de poesia transcendental ao escrever uma obra que apresenta aspectos autobiográficos e que, mais do que isso, carrega consigo a consciência de sua criação e valor estético.

O segundo capítulo foca na análise literária comparativa entre os romances *Florentin* e *Lucinde*. O objetivo é entender como essas duas obras dialogam, explorando a doutrina da

sentimentalidade e o conceito de sentimento espiritual em união com o sensual. O ponto comparativo principal entre elas foi a distinção de abordagem das diferenças de gêneros, principalmente no que diz respeito ao papel da mulher na sociedade moderna. Dessa forma, foi observado como as duas obras dialogam entre si e como representam as figuras femininas. Também se analisou a construção narrativa no que tange os protagonistas e suas relações com o ideal de herói ou até mesmo anti-herói. Apesar de a temática do amor ser comuns aos dois romances, a forma como ela é abordada se distingue à medida que no texto de F. Schlegel há uma concretização desse ideal, enquanto que em *Florentin* mantém-se a manutenção da esperança e da sua busca.

O terceiro capítulo traz uma abordagem sobre a relação entre autoria e anonimato e como essas duas práticas podem estar ligadas tanto a questões políticas quanto a uma preocupação com a recepção da obra, além de serem, também, estratégias para evitar a rejeição pública. Considerando que a escrita produzida por uma mulher ainda era uma forma de resistência, esse capítulo analisa a relação entre a literatura crítica de *Florentin* ao fato de ele ter sido escrito por uma mulher, o que influencia a recepção de uma obra. Os pontos centrais desse capítulo são: 1) a análise entre escrita, autoria, gênero e recepção, para se buscar entender a crítica sobre *Florentin*, uma vez que ele não foi considerado por parte dos acadêmicos como um romance integrante do primeiro romantismo alemão. Para isso, buscou-se analisar elementos temáticos, linguísticos e estruturais, a fim de distingui-los ou associá-los a características que foram consideradas românticas. A partir disso, o objetivo é entender se a crítica a *Florentin* foi justa ou se ele foi desenvolvido baseado em critérios que o consagrem como obra do primeiro romantismo alemão. 2) Entender a relação de Dorothea Schlegel com o grupo de Jena e, a partir da análise de *Florentin*, concluir até que ponto ela pode ser considerada uma autora do primeiro romantismo alemão, visto que, para boa parte da crítica, como Thornton e Touaillon, Dorothea representaria mais o humanismo herdado pela sua formação e pela contribuição do pai, Moses Mendelsohn, do que os ideais defendidos pelos companheiros ativos do grupo de Jena. Por fim, a análise de *Florentin* também é com enfoque na representação da figura feminina e como isso contribui ou não com a busca pela emancipação feminina ou com a manutenção do patriarcado.

O quarto e último capítulo é voltado ao entendimento do papel das cartas durante o romantismo alemão e, na sequência, à análise de algumas correspondências de Dorothea Schlegel ao amigo e confidente Schleiermacher. Ele aborda a complexidade da análise de textos epistolares, destacando as cartas como arquivos de memória individual e, muitas vezes, coletiva também. Além disso, elas representam a arte narrativa do romantismo e foram, por muito

tempo, objeto de debate sobre seu valor estético. Passando por uma contextualização sobre a teoria do gênero epistolar e procurando entender a relação atribuída entre esse gênero e a escrita de uma mulher, a leitura de cartas destinadas a Schleiermacher tem como foco central conhecer um pouco de Dorothea Schlegel para além do seu texto literário e perceber como ela se expressava em um contexto mais privado, melhor dizendo, menos público, uma vez que as cartas, naquele período, não se limitavam, necessariamente, ao íntimo ou ao confidencial.

1. ESCLARECIMENTO E *BILDUNGSROMAN*: DOROTHEA SCHLEGEL E A FIGURA FEMININA NO ROMANTISMO ALEMÃO

Algumas noções filosóficas e poéticas da antiguidade, reflexões e conceitos do Esclarecimento, estruturas, temáticas e formas literárias, como o *Bildungsroman*, do movimento alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), refletiram no que veio a ser o Primeiro Romantismo Alemão. Assim, a fim de entender o que foi mantido, mas reestruturado pelo grupo de Jena, ou que foi apresentado como novidade ou vanguarda por ele, é necessário perpassar por conceitos desses outros momentos. Mais do que isso, também é necessário analisar o papel da mulher e as funções atribuídas a ela, com o intuito de observar se Dorothea Schlegel se submete ao padrão imposto e, se não, como ela rompe com alguns paradigmas.

1.1 Originalidade e imitação

O primeiro romantismo alemão não concede à espontaneidade natural do sujeito o privilégio exclusivo na criação, enfatizando que esta precisa se aliar à cultura e ao que ela já construiu. (Duarte, 2011, p. 77)

Na segunda metade do séc. XVIII, em *Reflexões sobre a pintura e a escultura nas obras gregas*, de 1755, Johann Joachim Winckelmann cria um ideal de análise da arte, ao ressaltar a importância de se considerar os objetos de estudo da forma mais direta possível, tendo acesso imediato a eles e não a meras cópias ilustrativas em livros, por exemplo. Nesse sentido, seria necessário observar uma escultura a partir de um contato pessoal, o qual possibilita a percepção de especificidades que apenas a presença imediata da obra pode permitir, pois essa proximidade provoca sensações únicas e revela detalhes que a distância pode ocultar. Inspirado em uma

concepção estética que mesclava elementos bastante diversos, como a moral e a severidade estoica com certa ingenuidade na visão de uma Antiguidade perfeita e acabada, ele defendia que também era preciso treinar os olhos e aprender a observar, pois essa não é uma ação automática, ela requer metodologias, uma vez que ver é um procedimento cultural. Quando olhamos uma obra de arte, por exemplo, é preciso saber observá-la, e essa habilidade é aprimorada ao longo do tempo a partir de técnicas. Ela não é intrínseca ao ser humano.¹

Além de inovar em sua teoria sobre a arte dos antigos, Winckelmann provocou grande polêmica ao defender que “a única maneira de os jovens artistas e escritores alemães se tornarem grandes, e até mesmo ‘inimitáveis’, seria imitando os gregos”² (HEYER, NORTON, 1987, p. X), uma vez que, na opinião dele, a arte destes seria a mais completa e, portanto, superior. Contudo, essa teoria mostrou-se, no primeiro momento, paradoxal, principalmente por dois argumentos apresentados: primeiro ponto, os gregos seriam inimitáveis; segundo ponto, o clima natural das terras gregas, tão diferente e até mesmo oposto do germânico, proporcionava aos artistas uma inspiração única e insubstituível³ (WINCKELMANN, 1987, p. 21). Afinal, se eles eram inimitáveis e viviam em um país iluminado pelas belezas naturais, qual saída teriam os artistas alemães do século XVIII para que pudessem ser tão talentosos quanto aqueles? Sem um esforço para aprofundar essa teoria de Winckelmann, ela apenas soaria incoerente e, de certa forma, infundada. No entanto, a defesa dele não era de uma cópia – imitação no sentido mais direto do objeto em questão –, pois a arte não deve ser “copiada na objetividade empírica, mas imitada em seu gesto diante do mundo” (DUARTE, 2011, p.107), algo que apenas algumas décadas mais tarde os jovens românticos de Jena souberam compreender e, conseqüentemente, defender que as teorias de Winckelmann não eram distorcidas ou irrelevantes, pois mostravam-se ainda coerentes a partir de uma releitura que os modernos foram capazes de fazer.

Recuperava, assim, a definição clássica da poesia como imitação, mas para torcê-la, pois o objetivo é oposto: tornar-se inimitável. Sua fórmula paradoxal apontava, para os primeiros românticos, o desafio de serem inimitáveis em sua modernidade, mas, ao mesmo tempo, de alcançarem tal originalidade em sua formação justamente pela imitação dos antigos. Nos artistas modernos

¹ Gotthold Ephraim Lessing, mais até do que Winckelmann, defendeu a educação artística, pois acreditava no poder transformador da arte no senso crítico do indivíduo. Além disso, em contraposição a Winckelmann – o qual buscava fundamentar sua história da arte da Antiguidade em valores eternos e imutáveis - em sua obra *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1767), Lessing efetua uma crítica bastante severa à forma idealizada com que o autor da *História da arte da Antiguidade* observava a arte grega.

² No original: “[...] the only way for young German artists and writers to become great, even ‘inimitable’, was by imitating the Greeks.”

³ Mais do que simplesmente a natureza, “o desenvolvimento da arte grega foi determinado por seu ambiente particular: condições climáticas, sociais e políticas que a fizeram única”. “[...] the development of Greek art was determined by its particular environment: the climatic, social, and political conditions that made it unique.” (HEYER e NORTON, 1987, p. XIX).

capazes de criar algo próprio, o entusiasmo pelos antigos, portanto, não os toma como modelos, mas como estímulo e alimento (DUARTE, 2011, p. 105).

Para Winckelmann, imitar os gregos não significava, portanto, reproduzir aquele contexto ou copiá-los superficialmente, mas lhes ser familiar, amar como se ama um amigo, criar intimidade, procurar entendê-los profundamente e trazer a nobilidade da alma (WINCKELMANN, 1987). Nesse sentido, “[Friedrich] Schlegel acreditava que a poesia dos modernos era apenas um caminho que levará a uma forma futura de expressão literária [...] de caráter dialético, que representa uma tríade (passado, presente e futuro), e não uma dicotomia ou antagonismo entre os antigos e os modernos.” (MEDEIROS, 2015, p. 220).

Ao final do século XVIII, a questão levantada por Winckelmann – de que os gregos haviam alcançado um grau de perfeição e acabamento insuperáveis graças a seu gênio artístico e às mais favoráveis condições da terra e do clima – encontraria em diversas teorias sobre o gênio uma espécie de retomada histórica. A originalidade de um movimento, tal como os gregos tiveram a sua, é o objetivo central de uma arte inimitável. Partindo desse princípio, a literatura deixa de ser apenas cópia da bela natureza e passa a ser o espelho do gênio⁴ criativo do artista. No entanto, diferentemente do que se via até então, não se trata do gênio platônico, pautado em “possessão divina e loucura” (PLATÃO, apud DUARTE, 2011, p. 70) provocada pelos deuses; aquele gênio sobrenatural que iluminava o artista criativamente, por meio do qual algo de transcendente dominava o homem e o usava como instrumento para produção.

Gênio, de acordo com Kant, é a habilidade de representar ideias estéticas. Uma ideia estética gera pensamentos, mas não pode ser reduzida a um conceito. Nesse sentido, ele é diametricamente oposto a conceitos racionais. Poderíamos dizer que isso é uma figura de pensamentos, mas não um conceito distinto. Se o produto do gênio consiste na representação da ideia estética, significa que Kant insiste na articulação, na especificidade do aspecto formador do produto do gênio. Em contraposição a Herder, contudo, a formulação de Kant não apela ao todo organicista como princípio formal orientador – o aspecto generativo como verdadeira inovação é aquele que se situa numa natureza generativa e em constante mudança, mas que aqui está dissociado de uma teleologia da natureza. Não ilustra mais, nem mesmo em sua aparência, uma harmonia cósmica ou um desígnio inteligente. (MÜCKE, 2015, p. 257ⁿ⁸).

⁴ No original: “Genius, according to Kant, is the ability to represent aesthetic ideas. An aesthetic idea generates thought but cannot be reduced to a concept. In that sense it is diametrically opposed to rational concepts. We could say it is a figure of thought as opposed to a distinct concept. If the product of genius consists in the representation of the aesthetic idea, it means that Kant insists on the articulation, the specificity of the form-giving aspect of the product of genius. In contradistinction to Herder, however, Kant’s formulation does not appeal to the organicist whole as the guiding formal principle – the generative aspect as true innovation is one that is situated in an ever changing, generative nature, but here it is dissociated from a teleology of nature, it no longer illustrates, not even in its semblance, a cosmic harmony or an intelligent design.”

Enquanto isso, para Edward Young, o artista precisa rejeitar as regras e decoros, se apoiando exclusivamente em suas próprias expressões em uma abordagem decididamente moderna e anti-tradicionista do “eu”, além de manter a liberdade do gênio. Este é o responsável pela originalidade, que é de “natureza vegetal”, pois se produz e se molda naturalmente em conjunto com as habilidades natas do artista. “O talento de se produzir trabalhos originais não é adquirido, mas constitutivo da natureza artística do gênio”⁵ (MÜCKE, 2015, p. 53). Nessa perspectiva, a defesa da relação entre o criador e sua criação intelectual e imaginária passa a ser um tópico, assim como o foi para Edward Young. No

[...] conceito de gênio vegetal, produtor e produto estão intrinsecamente conectados, como parte do mesmo organismo vivo. O processo de produção gera uma forma inteira de acordo com suas próprias regras; a forma final do produto é semelhante à natureza do organismo específico: não é ditada ou adquirida de fora; ela não pode ser forçada ou artificialmente fabricada; representa uma peça produzida naturalmente.”⁶ (MÜCKE, 2015, p. 53).

A originalidade não é uma construção cultural, mas individual e ínsita, nessa perspectiva, o produto é fruto natural da genialidade. “Há aqueles que escrevem com vigor e sucesso para o deleite do mundo e seu próprio renome. Esses são os gloriosos frutos nos quais o gênio prevalece.”⁷ (YOUNG, 1759, p. 339). De forma orgânica, “a mente do homem genial é um campo fértil e prazeroso como o Elísio⁸, tão fértil quanto Tempe, ele goza de uma perpétua primavera”⁹ (YOUNG, 1759, p. 339) e, assim como as flores, brotam ideias em seu pensamento. A espontaneidade é vital e intrínseca ao gênio, espécie de “Deus interior”, o que dispensa “a pressuposição de uma inteligência e vontade sobre-humanas” (SUZUKI, 1998, p. 61), e rompe com a perspectiva anterior do gênio como possessão divina. Também se fortalece a rejeição da “ideia de que a criação poética possa ser pensada em analogia com a produção de uma máquina por um artesão. A criação deve antes ser comparada a um organismo, que cresce autonomamente em virtude de sua própria natureza” (SUZUKI, 1998, p. 59), pois não basta apenas o saber técnico ou a espera por uma dominação divina, é preciso haver genuína

⁵ No original: “The talent of producing original works is not acquired but constitutive of the artistic genius’s nature.”

⁶ No original: “In the case of Young’s concept of the vegetable genius, producer and product are inseparably connected, part of the same living organism. The process of production generates a whole form according to its own laws; the final shape of the product is akin to the nature of the specific organism: it is not dictated or acquired from the outside; it cannot be forced or artificially fabricated; it represents a naturally produced whole.”

⁷ No original: “Who write with vigor, and success, to the world’s delight, and their own renown. These are the glorious fruits where genius prevails.”

⁸ Para os gregos e os romanos, Elísio é a mansão ocupada pelos heróis e pelos justos após a morte.

⁹ No original: “The mind of a man of genius is a fertile and pleasant field, pleasant as Elysium, and fertile as Tempe; it enjoys a perpetual spring.”

imaginação na produção artística. Por isso, “pode-se dizer que um original é de natureza vegetal, [pois] surge espontaneamente da raiz vital do Gênio: germina, não é feito. Imitações são frequentemente uma espécie de manufatura produzida por mecânica, arte e trabalho, a partir de materiais preexistentes, não próprios dela” (YOUNG, 1759, p. 339)¹⁰. Por isso, imitação e original impactam o leitor de formas diferentes, já que o segundo nos enche de prazer, mas, acima de tudo, de vontade de aprender mais, aguçando nosso desejo pela curiosidade (MÜCKE, 2015, p. 54). Além disso, a graça divina do gênio passa longe de qualquer técnica ou instrumentalização do saber, pois é natural; uma virtude. Para Young, quanto mais se aprende e se desenvolve uma habilidade, menos genial é o produto, pois ele passa a ser a reprodução técnica de algo, e não uma criação artística e, portanto, espontânea. Embora os modernos tenham se baseado no conceito “genial” de Young, diferentemente da concepção dele, no romantismo, fala-se de um gênio proveniente da própria subjetividade humana e suas dificuldades em lidar com as emoções. Nessa perspectiva, a genialidade continua intrínseca ao humano e indiferente de qualquer possessão divina. Contudo, os românticos de Jena não defendiam a autonomia orgânica do exercício do gênio, porque eles acreditavam na importância de haver reflexão na produção artística, ou seja, a união entre técnica e genialidade. A ideia de liberdade ao se produzir uma obra parte da concepção de que o criador tenha consciência do que produz e seja livre para fazer suas escolhas, mas sem abandonar o poder de refletir sobre o que se faz, tentando estabelecer uma relação harmônica entre suas ideias e seus impulsos. Nesse sentido, esse gênio seria o condutor de uma atividade de reflexão junto ao ímpeto subjetivo e humano expresso na arte, e cada artista teria dentro de si essa manifestação que movimenta a criatividade. Como demonstra já o movimento pré-romântico do *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), “Ímpeto e ousadia fariam a tempestade violenta para acabar com a clareza solar clássica, graças à prevalência dos instintos emocionais do artista sobre sua consciência reflexiva” (DUARTE, 2011, p. 71). Assim, os românticos trouxeram uma nova perspectiva: é preciso que o ímpeto e a racionalidade sejam equilibrados. O impulso descontrolado, assim como o racionalismo puro ou instrumental, desconsidera a própria condição humana e conturbam mais do que constroem. Considerando isso, para os românticos, a produção seria, então, o resultado do gênio (intuitivo, livre) e do trabalho reflexivo e consciente do artista. Dessa forma,

[...] o gênio, para os românticos, busca substituir a subordinação da criação a

¹⁰ No original: “An original may be said to be of a vegetable nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it grows, it is not made: imitations are often a sort of manufacture wrought up by those mechanics, art, and labor, out of preexistent materials not their own.”

regras pelo exercício da liberdade. Essa liberdade, porém, não se encontra no simples instinto do artista, através do qual ele trocaria de senhor (que deixaria de ser a prescrição da cultura), mas permaneceria escravo (agora das inclinações naturais). Ela ocorre quando o pensamento entra em jogo. Por isso, a própria criação de arte aproxima-se da reflexão filosófica. E esta, por sua vez, pode chegar perto daquela. (DUARTE, 2011, p.84)

Os românticos alemães são herdeiros da noção kantiana de que o gênio é muito mais do que mera virtude que se aplica a uma composição artística, e sim um talento que nasce com o homem, e apenas o indivíduo dotado desse lampejo genial é capaz de observar e dar regras ao caos das manifestações da natureza. Como explicita Danilo Citro, para Kant, o gênio é a própria faculdade do espírito atuando na obra de arte (CITRO, 2009, p. 1). Nesse contexto, não bastaria a busca mecânica por técnicas ou pelo lampejo do espírito na criação genial e espontânea, pois procurava-se a união dessa relação interior entre o artista e a obra, mas também reflexiva sobre a produção, o que provocava a saída do mecanicismo para o organicismo¹¹, além da busca pelo aprimoramento da humanidade e pela unidade, que se formava exatamente na relação entre os instintos e impulsos intrínsecos aos humanos (no caso os artistas) e seu trabalho artístico. Assim,

[...] diferentemente do neoclassicismo ou do barroco, “o romantismo apagou as fronteiras entre a arte e a vida: o poema foi uma experiência vital e a vida adquiriu a intensidade da poesia” (PAZ, 1984, p. 83-84). Dorothea Schlegel dizia que, se a sociedade burguesa tornava difícil levar a arte até a vida, podíamos, ao menos, colocar vida na arte. (DUARTE, 2011, p.116)

Por isso, a relação entre arte e vida é um dos enfoques do primeiro romantismo alemão, o qual não foi apenas um movimento cultural-literário¹², já que significou um estilo de vida que influenciou o comportamento de uma parte da sociedade e o modo de se apreciar o mundo. Foi marcado pela ideia de contemplação da natureza, da valorização da sensibilidade humana e da sua relação harmônica com a reflexão.

A divisão entre o clássico e o romântico, realizada por ele [Friedrich Schlegel] e seu irmão, antecedeu sua teorização sobre o progressivo. Nesse sentido, expandindo a dicotomia, o crítico postula que há autores que são apenas clássicos, outros modernos ou românticos, e uma terceira categoria onde se incluem os progressivos, ou seja, aqueles que tratam o antigo de forma moderna. Assim, poetas (literatos) tão distantes no tempo quanto Petrarca, Dante, Boccaccio, Cervantes eram considerados por Schlegel como

¹¹ Como já citado, Kant, diferentemente de Young, não defende o organicismo do gênio.

¹² Para Lacoue-Labarthe e Nancy, “o romantismo não é nem ‘literatura’ (cujo conceito eles inventam) nem simplesmente uma ‘teoria da literatura’ (antiga e moderna), mas a *própria teoria como literatura* ou, o que dá no mesmo, a literatura que se produz ao produzir sua própria teoria.” (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2001, p. 34).

românticos (ou modernos), enquanto Goethe representa o exemplo de poeta progressivo, em cuja obra já se encontra entremesclada a poesia dos antigos e a poesia reflexiva dos modernos. (MEDEIROS, 2015, p. 88).

Assim, o primeiro romantismo rompe com a querela entre os antigos e os modernos, e essa ruptura se fortalece a partir do momento no qual “[...] a arte antiga é estimada no romantismo como fonte de inspiração poética exemplar” (DUARTE, 2011, p.107), não se tratando de imitação ou considerando-a superior ou inferior, pois “os românticos não procuram opor a Grécia à formação moderna, e sim construir uma reflexão crítica entre elas” (DUARTE, 2011, p. 109). A partir dessa mediação entre os antigos e os modernos, inicia-se algo novo que conecta esses ao futuro, uma vez que a obra sobrevive para além do seu tempo, tornando-se atemporal. Em meio aos princípios defendidos por eles, uma das maiores dificuldades foi sustentar a ideia de unidade entre filosofia e arte, as quais, desde Platão, eram colocadas em papéis antagônicos – a primeira ainda ganhava, na antiguidade, um lugar de destaque em detrimento à segunda. Apesar da complexidade, essa busca foi para além das ideias, pois fez parte da construção artística romântica, saindo, dessa forma, da teoria para a prática.

Nesse sentido, um dos pontos centrais do primeiro romantismo alemão, tematizado principalmente por Friedrich Schlegel, foi a busca por unidade, a qual fez do romantismo um movimento cíclico, em que estão diretamente convergidos passado, presente e futuro; filosofia e arte¹³; natureza e cultura; obra e vida. Elementos que normalmente são colocados como divergentes estão intrinsecamente conectados, e destacar essa conexão é essencial para que se tenha uma melhor percepção da relação entre o indivíduo e o mundo, seus pensamentos e suas condutas e, principalmente, entre suas ideias e suas criações. Nas palavras de Dorothea Schlegel, “já que é decididamente contrário à ordem burguesa e é absolutamente proibido introduzir a poesia romântica na vida, que cada um leve sua vida para a poesia romântica. Nenhuma polícia e nenhuma instituição de educação podem se opor a isso” (SCHLEGEL, D. apud LACQUE-LABARTHE; NANCY, 2022, p. 23).

Defende-se, no romantismo, que não há um fim ou a completude da vida, do pensar ou do tempo, pois esses fundamentos devem estar juntos, em constante movimento, incessantemente, pois é impossível alcançar a completude. Quanto mais aberta a possibilidades, ou seja, quanto mais “inacabada”, mais próxima uma obra chegaria do que se poderia pensar como “perfeição”, pois ela possibilitaria inúmeras leituras, provocando infinitas reflexões.

O amor entre arte e filosofia, para os primeiros românticos alemães de Jena,

¹³ Os primeiros românticos se colocavam tanto como críticos quanto filósofos e artistas, o que ilustraria o ideal de unidade defendido por parte deles.

não alcança qualquer completude final que pudesse salvar a modernidade de todos os seus conflitos e sanar as ausências e os vazios que a atormentavam. “Poesia e filosofia são apenas extremos”, afirma Friedrich Schlegel. Só que ele mesmo aconselha: “vinculem os extremos, e terão o verdadeiro meio”. Mas o que fica no meio? Responde Schlegel: “o que está no meio tem o caráter da vida”. São a comunicação e a aproximação entre os extremos da arte e da filosofia, da criação e da reflexão, que dão a vida. [...] Exercita-se a alteridade. É o que fazem os românticos. (DUARTE, 2011, p.40).

Enquanto isso, o idealismo alemão tinha a pretensão de dizer o absoluto, como uma “unidade totalizadora” ou uma “apreensão do Todo” (KUSSUMI, 2017, p. 26), a qual transcende a divisão entre sujeito e objeto, mente e mundo, considerando que “a filosofia mais elevada investiga o casamento entre natureza e espírito”¹⁴ (NOVALIS, 1945, p. 220), “realizando a via do sincretismo, uma síntese entre idealismo e realismo” (ASSUMPÇÃO, 2022, p. 46). Já o romantismo defendia o absoluto como uma verdade inalcançável e a busca pelo transcendental, em uma “aspiração de se alcançar a Infinitude inalcançável, de modo que se preze pelo caminho, e não propriamente pelo fim”, (KUSSUMI, 2017, p. 27), ou seja, objetiva-se a busca pelo infinito, e não de fato o seu alcance.

De acordo com Lacoue-Labarthe e Nancy, “o romantismo implica algo inédito – a produção de algo inédito”. Esse algo foi posteriormente denominado literatura, termo “indefinível, mas que eles terão se obstinado em delimitar”. O ponto central disso é a busca por uma obra inédita que se encontra “no seu mais perfeito fechamento (*clôture*) em si (em sua própria organicidade), segundo a célebre imagem do porco-espinho que encontramos no fragmento 206 da *Athenaeum*” (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2022, p. 32-33). Trata-se de uma obra que teoriza sobre si mesma, pois “a poesia romântica pretende penetrar a essência da *poiesia*; a coisa literária produz a verdade da produção em si e, portanto, [...] na produção de si, da *autopoiesia*” (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2022, p. 33). Dessa forma, os primeiros românticos não se referem a uma nova literatura, nem retomam uma “teoria da literatura’ (antiga e moderna), mas a própria teoria como literatura ou, o que dá no mesmo, a literatura que se produz ao produzir sua própria teoria. O absoluto literário é também, e talvez antes de tudo, essa operação literária absoluta” (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2022, p. 34), já que na própria obra se encontraria sua teorização. Por outro lado, eles não visavam à produção de um texto que se daria por si só acabado no sentido de esgotar todas as possibilidades interpretativas ou temáticas que ele poderia proporcionar. Aliás, quanto mais aberto à possibilidade de leituras, mais valorizada a obra seria, colocando-se, ainda, no lampeja de obras que se eternizam.

¹⁴ Traduzido por ASSUMPÇÃO, 2022, p. 42.

Essas reflexões sobre o absoluto são intrinsecamente de cunho filosófico, e pensar a arte dentro desses parâmetros é torná-la reflexiva e, logo, filosófica. Não é suficiente uma obra ter valor estético, ela também precisa ter um valor inacabado e cogitativo, como defendiam Dorothea Schlegel¹⁵ e Friedrich Schlegel.

“(…) Outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só poder vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal (…)”. (SCHLEGEL, F. apud MEDEIROS, 2015, p. 139).

O caráter filosófico da obra contribui para que ela seja aberta a possibilidades. “Não basta, portanto, conceber a passagem do filosófico ao poético no romantismo, a não ser que se tenha em vista que o poético, princípio de toda arte, tenha o seu cunho filosófico” (DUARTE, 2011, p. 35). A filosofia também deveria passar a ter valor estético, cuidando da sua forma, por exemplo¹⁶. Essa união entre arte e filosofia não reduzia nenhuma delas, apenas engrandecia ambas, que ganhavam o que poderia ser característico da outra como forma de unidade. Nessa junção, o romantismo de F. Schlegel inaugurou o que foi chamado de “Poesia Transcendental”. Esta

É a que poetiza a própria poesia, que reflete sobre si. Logo, em vez de dar lugar à filosofia, como gostaria Hegel, a arte, com os românticos, transforma-se para incorporar o caráter que define a época moderna: a reflexão¹⁷. Ela se dobra sobre si mesma e, por isso, não expõe apenas o produtor, mas também o próprio processo de produção, que passa a fazer parte do produto. “E, no entanto, ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos”, afirma Schlegel. (DUARTE, 2011, p. 48).

¹⁵ Ao falar sobre Friedrich Schlegel, Dorothea Schlegel contempla a habilidade dele de manter as próprias obras como fontes inacabadas de reflexão, pois elas serviam como entrada e aguçavam o leitor a pensar incessantemente sobre o conteúdo lido. Isso faz um artista transcender mais do que a possibilidade de expressar tudo que tem a oferecer: “Se Friedrich chegará mesmo a expressar todo o seu íntimo e a palavra de suas ideias? Pois essa seria o ponto mais alto de sua formação; e se ele simplesmente se forma, enquanto vive, ele poderia, então, em seguida, morrer. Os poetas que fizeram isso também morrem, seja efetivamente ou, então, ao se repetirem, e são, assim, tão espiritualmente bons quanto mortos. – Friedrich não resolveu [com] sua poesia nenhum enigma em nosso peito; ao contrário, ele nos propõe aquilo em cuja solução o espírito pode incessantemente se exercitar. Sua poesia tem mais dos raios de sol ativos e quentes do que dos luminosos.” (SCHLEGEL, D. 2022, p. 65). In: *As outras constelações*.

¹⁶ Segundo o fragmento 131 de *Athenäum*, “O poeta pode aprender bem pouco com o filósofo, mas o filósofo pode aprender muito com o poeta. É mesmo de se temer que a lamparina do sábio possa desencaminhar alguém acostumado a caminhar à luz da revelação”. (SCHLEGEL, W, 2020, p. 116).

¹⁷ Diferentemente do que é estudado no ensino básico, o romantismo não se opôs ao esclarecimento ou à reflexão, dando espaço puramente ao sentimentalismo. O que seus membros fizeram foi não colocar a racionalização acima da subjetividade humana, uma vez que é impossível escapar de ambos. Refletir e sentir são condições humanas e ambas têm seu lugar na vida e na arte.

Esse caráter metalinguístico da arte atribui a ela não apenas a reflexão sobre as coisas e o mundo, mas, principalmente, sobre si mesma, o que possibilitou uma aproximação maior entre autor e obra. Por isso, as cartas, por exemplo, passam a ter mais valor para publicação, pois havia, então, interesse naquele que produzia a literatura moderna. Devido à humanização da produção artística, passou a haver a seguinte lógica: “se o romance é para nós o que a epopeia era para os gregos pelos seus padrões, então será fácil prever as exigências do romance. O romancista deve [...] nos mostrar o homem como ele é, de acordo com a disposição peculiar da sua obra.” (BLANCKENBURG¹⁸, 1774, p. 7). De acordo com Lothar Pikulik, enquanto espelho crítico de si mesma, a obra de arte romântica atua como uma instância crítica instaurada na própria obra (PIKULIK, 1992, p. 155). “Poesia da poesia” é como F. Schlegel define esse tipo de metarreflexão, cujo epítome para o crítico alemão era o *Wilhelm Meister*, de Goethe, romance que “é um daqueles livros que ajuízam sobre si mesmos, e que poupam o juiz de arte [*Kunstrichter*] de qualquer trabalho. São obras que não apenas criticam a si mesmas, mas também representam a si mesmas” (SCHLEGEL apud PIKULIK, 1992, p. 155). A analogia do termo “transcendental” com a filosofia de Kant e Fichte não é, de modo algum, fortuita, pois enquanto poesia que se eleva à segunda potência, a poesia transcendental discute, problematiza, reflete e descreve as próprias condições de existência da poesia. Essa utilização da poesia para pensar a poesia poderá ser observada não apenas nos ensaios, fragmentos e obras breves dos românticos, mas igualmente naquela que é considerada como uma das obras mais características da poesia transcendental: a *Conversa sobre a poesia*, de Friedrich Schlegel (PIKULIK, 1992, p. 157).

É nesse contexto de ideias, teorias e conceitos estéticos do primeiro romantismo alemão, nas últimas décadas do século XVIII, inspirada e imbuída por essa atmosfera pujante de criatividade que se insere a atuação de Dorothea Veit Schlegel nos campos da crítica, da tradução e da criação literária. Filha de um dos mais importantes filósofos de sua época, Moses Mendelssohn, Dorothea seria formada no verdadeiro espírito de uma educação somente franqueada, naquela época, a pouquíssimas mulheres e que contribuiu com sua formação intelectual. No entanto, segundo Bárbara Becker-Cantarino, a educação recebida em casa não a tornou filosoficamente educada. Aliás, o próprio Mendelssohn chegou a afirmar que “a leitura moderada [ou metaforicamente a formação moderada] pode enfeitar a mulher, mas não a

¹⁸Christian Friedrich von Blanckenburg. “Versuch über den Roman”. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965 [Reprodução original da obra de 1774].

erudição"¹⁹ e o foco principal dele era na educação mais aprofundada dos filhos homens, o que evidencia que mesmo aqueles que possibilitavam a educação feminina ainda estavam presos a ideais que limitavam, de alguma forma, a liberdade intelectual das mulheres. O conhecimento filosófico e a capacidade crítica de Dorothea Veit foram aguçados com a participação dela mais ativa em conversas de cunho poético e reflexivo. Por estar acostumada aos debates filosóficos que ocorriam na casa paterna, por onde circulavam pensadores os mais distintos, e por participar das reuniões do salão de sua amiga Henriette Herz²⁰, Dorothea Schlegel será parte integrante daquilo que pode ser considerado como uma verdadeira revolução estético-sentimental ocorrida entre os românticos alemães, e que se pode contemplar em obras como *Florentin*.

Em *Florentin*, Dorothea Schlegel demonstra individualidade genial ao se opor às regras gerais²¹, como também produzir o que poderia ser considerado como uma escrita poética e parte da nova mitologia, já que demonstra uma consciência de si e da sua obra ao ter o devido cuidado de criar uma narrativa que responde a vários pontos expostos em *Lucinde*. Ela não seguiu um fluxo de escrita, mas pensou em cada detalhe do romance que escreveu com esmero para corresponder, do seu jeito, a algumas representações expostas no romance de F. Schlegel. Aliás, ao escrever romances com aspectos autobiográficos, como *Lucinde* e *Florentin*, Friedrich e Dorothea Schlegel se aproximaram ainda mais do texto que produziram, cumprindo a poesia transcendental da forma mais direta e íntima possível, mesmo que ela “não se trata de pôr o artista empírico vaidosamente retratado na obra feita, mas sim de deixar que essa obra carregue consigo a consciência de sua criação, ou seja, seu caráter reflexivo. Essa poesia chamamos simplesmente de romântica” (DUARTE, 2011, p. 49) e ela imprime na arte um retrato de uma época e as reflexões dos seus criadores.

Em tudo o que faz, o homem moderno coloca, junto, a consciência que tem de estar fazendo. Daí a recorrente metáfora romântica do espelho que, em vez de direcionado para fora em uma imitação da natureza, é voltado para o ato da criação. É como se o artista moderno, ao escrever ou pintar, ao compor ou construir, enfim, ao fazer sua atividade, estivesse sempre diante do espelho no qual vê o reflexo do que está fazendo. Ele, com isso, não pode senão trazer para o que cria este fato: sua consciência de estar criando. Por isso, o produtor entra no produto, o criador na obra, o sujeito no objeto. (DUARTE, 2011, p. 49).

¹⁹ No original: “Für die Erziehung seiner Söhne engagierte Mendelssohn Hauslehrer und leitete sie auch selbst; die begabte Brendel [Dorothea] durfte manchmal daran teilnehmen, so dass die eine für Mädchen ihrer Zeit ungewöhnliche Bildung erhielt, ohne jedoch philosophisch gebildet zu werden. Auch Mendelssohn meinte seiner Zeit gemäß: ‘Eine mäßige Lektüre kleidet dem Frauenzimmer, aber keine Gelehrsamkeit.’” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 118).

²⁰ Foi assim que conheceu artistas, literatos, nobres intelectuais e o seu amado Friedrich Schlegel.

²¹ O próprio fato de ser uma mulher escritora já é um exemplo disso.

O romance passa a ser o lugar da meta-reflexão literária, e essa relação reflexiva do criador com a própria obra e o mundo quebra a ingenuidade do gênio antigo (que prevaleceu até o séc. XVIII), o qual era relacionado à melancolia e à loucura. Começa a haver um cuidado especial com o material produzido, considerando os ideais destacados e a forma/estrutura da obra de arte, seja ela literária ou visual, e abandonando a pura espontaneidade. “Tal processo, em suma, foi a perda da naturalidade da atitude criativa, que desde então tornou-se atividade crítica de si” (DUARTE, 2011, p. 49). Já não se escrevia com as ideias que fluíam, mas também com a reflexão que elas propunham e com o cuidado na construção de suas partes, o que foi chamado de nova mitologia. Esse “não é um programa fixo para a arte. Ela só se faz pelas buscas diversas de cada caminho singular, sendo distinta da antiga, cuja solidez sustentava o sentido de totalidade que falta ao mundo moderno fragmentado” (DUARTE, 2011, p. 54). Assim, há um rompimento com a busca da completude imediata, ou seja, uma idealização fixa de início – meio e fim – da obra ou de um desfecho das ideias que ali se exprimem. Prevalece o entendimento de que, além de não haver completude tanto na vida quanto na arte, os espaços que poderiam ser considerados vazios são, na verdade, espaços de construção da reflexão e do construir com o texto enquanto ele é lido e nutre a mente humana, pois, “onde for possível desenvolver um sistema em sua completude, ali o pensamento se esgotou” (FOSCOLO, 2010, p. 69).

Foi sobretudo através da utilização da ironia romântica que essa característica metacrítica da literatura foi levada a seu extremo. Antecipando teóricos que criticam o logocentrismo e qualquer certeza ontológica sobre a linguagem, como Derrida e seus discípulos, para os românticos, o conceito de ironia remete a um amplo espectro de significados ou, o que é ainda mais interessante, à problematização deles:

“Ao final do século XVIII, o conceito de ironia romântica passa a descrever não apenas o discurso da dissimulação retórica, mas adentra igualmente os âmbitos da crítica literária, da criação artística, da hermenêutica e da filosofia. Em sua teoria da ironia, [F.] Schlegel utiliza elementos da tradição literária, da história da filosofia e da filosofia transcendental. Termos como “autolimitação”, “autocriação”, “autoaniquilamento”, “forma do paradoxo”, “bufonaria transcendental”, “parábase” entre outros, são centrais na compreensão do conceito”. (MEDEIROS, 2018, p. 91).

Segundo Guilherme Foscolo, por meio do *Witz* que é possível captar “unidades de Absoluto, pois “é através dele que F. Schlegel vê-se no direito de construir um sistema de fragmentos” (FOSCOLO, 2010, p. 70).

No romantismo, torna-se necessário escrever em fragmentos porque,

justamente, a genialidade só se deixa apreender de forma fragmentária: “Chiste é espírito social incondicionado, ou genialidade fragmentária” (SCHLEGEL, 1997, p. 22). Em desacordo com o modo como o idealismo tratava o pensamento, o romantismo irá se contrapor a uma suposta sistematização da intuição. Esta apareceria de forma espontânea, imprevisível, só podendo, portanto, ser colocada no papel em fragmentos. Existiria, portanto, uma exigência fragmentária, na medida em que a intuição se inscreve como arroubo de genialidade, expresso pelo Witz ou achado irônico – pontual e certo. Assim, forma radicalmente cortante como um relâmpago que aparece e se finda no instante, o fragmento aparece como alternativa para o edifício contínuo e massivo do sistema. (KUSSUMI, 2017, p. 31)

Como se discute a seguir, foi principalmente através do fragmento e das formas breves que os românticos concretizaram a máxima (muito irônica) de que somente a poesia poderia criticar a poesia, dando vazão à sua imaginação criativa e poética.

1.2 Fragmento e totalidade

O gênero romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. (F.Schlegel)

A busca romântica por autonomia, acompanhada de subjetividade e de reflexão crítica e criativa, se opunha ao rigor dogmático das regras do juiz de arte, o *Kunstrichter*, que até a metade do século XVIII permaneceu em vigor, em um movimento de ruptura que começa com pensadores como Johann Gottfried Herder e Lessing, os quais introduzem através de sua reflexão não dogmática a figura do crítico de arte, *Kunstkritiker*. Um dos primeiros passos na determinação de uma dialética das épocas da arte e da justa determinação do papel dos modernos é realizada, por exemplo, na crítica que Lessing faz do modo enviesado como Winckelmann havia concebido a antinomia entre antigos e modernos. Diferentemente do autor de *História da arte da Antiguidade*, Lessing não exalta a arte dos antigos como algo inimitável e inalcançável, e sua reprimenda à forma como Winckelmann observa a estatuária que dá nome à sua obra, ou seja, o sacerdote de Apolo, *Laocoonte*, e seus filhos sendo atacados por duas enormes serpentes, é digna de nota, por uma série de razões, as quais fundamentam a denominada revolução estética em curso.

Em primeiro lugar, para Winckelmann, a rigidez e o modo contido como o sacerdote reage ao ataque das serpentes teria sido resultado de uma alma magnânima, do espírito grego em sua mais alta performance, ao que Lessing responde: “Não! O grego grita de dor como qualquer humano!” (LESSING, 2011, p. 84). Por outro lado, em seu *Laocoonte ou sobre as*

fronteiras da pintura e da poesia, 1766, Lessing destacou que os gregos representavam o belo, citando Plínio²²: “quem gostaria de te pintar, quando ninguém, nem ao menos, quer olhar para você”. Essa busca pelo aspecto agradável do que representaria beleza mudou muito ao longo dos anos, por isso, um moderno diria ao mesmo homem: “seja mais feio o possível, eu o pintarei de qualquer forma. Mesmo que ninguém queira te olhar, eles ainda estarão satisfeitos por olhar minha pintura, não porque ela o retrata, mas porque ela é uma prova da minha arte, a qual sabe como representar um monstro tão esperançoso” (LESSING, 1984, p. 12-13). Isso ilustra como o conteúdo da arte se transformou, passando a possibilitar não apenas a busca pelo belo, bom e virtuoso, segundo a máxima grega do *kalós kai agathós*, mas também o feio, o disforme e o grotesco, como surge alguns anos mais tarde na poética de Victor Hugo. No decorrer do período que vai desde a geração pré-romântica até o auge do primeiro romantismo, a arte abdica de muitos preceitos dogmáticos e normativos, de modo que coisas que se evitava abordar passam a ter mais destaque no romantismo, que buscava unir vida e arte, evidenciando que não apenas de beleza esses dois campos se bastavam. Essa dualidade entre a bela natureza, que também se apresenta violenta e perigosa, e os defeitos humanos²³, que são intrínsecos à sua condição, colocou em destaque temas considerados grotescos ou até mesmo repugnantes, como o suicídio, no *Werther*, de Goethe; o aborto voluntário²⁴, no *Florentin*; ou a vida boêmia em prostíbulo, no *Lucinde*.

“O Sublime a partir do romantismo é visto nas forças poderosas da natureza, o Sublime é uma mescla de assombro, horror e deleite. Já o Grotesco inunda cada canto da fantasia do artista, desvenda a própria natureza sombria do homem e a coloca nas infinitas representações do macabro, monstruoso e sombrio.” (GUERRA, 2018, p. 173). Ainda assim, é possível haver beleza no grotesco, pois ela se apresenta como estado mental na recepção e não advinda do objeto de análise. Segundo Kant, o juízo do gosto está relacionado aos sentimentos de prazer desinteressado e de desprazer, além de não ser lógico, porém estético e estar ligado à realidade material, (KANT, 2001, p. 44-45). De tal modo, uma cena de violência, por exemplo, pode não apresentar um acontecimento agradável, mas ter beleza, já que ela está relacionada à forma como a obra nos alcança e nos afeta e não ao seu conteúdo necessariamente. Além disso, seus elementos formais devem ser capazes de produzir o estado mental característico da beleza. Um

²² LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

²³ Segundo Constantino Medeiros, Blanckenburg, “considerado um dos precursores da teorização do *Bildungsroman* na Alemanha”, o romance deve “se encontrar também na concepção literária da representação da vida interior das personagens”, de forma que tanto suas virtudes quanto seus defeitos sejam expostos, pois, essa representação “contribui para a formação do homem, fim último do romance”. (MEDEIROS, 2015, p. 152-153)

²⁴ Esse tema será analisado no capítulo 2.

juízo referido ao sujeito e à sua subjetividade (seu sentimento), nem sempre será estético, mas o pode ser se a avaliação for racional. (KANT, 2001, 46). Para Kant, ser agradável²⁵ não deve ser critério para se avaliar o valor estético de uma obra, pois o juízo do gosto deve ser desprovido de qualquer interesse, e há um empenho do homem pelo que lhe agrada, o que deixa seu julgamento parcial. Dessa forma, é preciso uma avaliação indiferente que não se deixe levar pelas sensações humanas. Por mais que a subjetividade seja intrínseca ao sujeito, o artista tem a habilidade de “afinar” as sensações e seu objetivo, uma vez que ele também carrega o gênio em si.

Para explicar como funciona o juízo do gosto, Kant dá o exemplo da flor, que é considerada bela, mas não em um sentido estético, pois ela é agradável por si só e não a julgamos objetivamente, já que admirá-la não depende da nossa reflexão (KANT, 2001, p. 49). Ela também pode ser boa, por exercer em nossas vidas uma função, um propósito, como enfeitar a casa. Enquanto isso, o belo deve ser considerado a partir de uma perspectiva universal, coletiva, e não individual-subjetiva. Segundo Kant, o juízo estético (reflexivo) é sobre o modo como percebemos e entendemos o objeto analisado e não ele mesmo propriamente, assim, uma universalidade que não se apreende no objeto não é uma universalidade lógica, mas estética. Uma cor é um conceito lógico e universal, mas as manifestações de beleza que o objeto provoca são universais e estéticas. O julgamento estético é sobre nossas faculdades e como o prazer-desprazer nos afeta, ele se conecta com nossa humanidade, por isso não se trata da obra, mas como ela nos afeta (KANT, 2001, p.215). Já o sublime, para Kant, pode ser encontrado naquilo que faz nossa imaginação trabalhar, por não ser possível o acesso à sua totalidade, como o infinito número de estrelas, que é um sublime matemático, ou o confronto humano com a mortalidade, que seria o sublime natural, além do sublime da natureza (KANT, 2001, p. 98-106). Tanto para Kant quanto para os românticos, o sublime está ligado ao prazer e à dor, mas para o grupo de Jena, trata-se, principalmente, desses efeitos provocados pela grandiosa ação da natureza.

Enquanto os antigos relacionavam o belo à nobilidade da alma e ao aspecto de uma beleza superficial e subjetiva, como os corpos atléticos dos jovens de Atenas em esculturas, o romantismo rompe com esse paradigma ao trabalhar temas que poderiam ser considerados insignificantes para a arte ou até mesmo indignos para esse espaço, como a problemática condição humana e suas emoções, o que pode levar o leitor à reflexão. Esse rompimento com a tradição foi mais um exemplo de que os modernos, mesmo admirando e se inspirando nos

²⁵ Agradabilidade é um “sentimento particular”: algo é agradável para mim. (KANT, 2001, p. 55)

gregos, passaram a criar algo inacabado e novo, já que “o acabamento das obras deixava de ser critério de seu valor, uma vez que sua falta seria essencial, e não circunstancial” (DUARTE, 2011, p.122). Não se tratava de um trabalho defeituoso, mas de obras imagéticas que levavam o público à reflexão para se chegar mais próximo do “todo”, conectando as partes. Nesse sentido, um fragmento “só se torna inteligível se e quando também interpretado consoante o conjunto de fragmentos que compõe o todo em que se insere. No entanto, esse “todo” ainda não atingiria a completude, por isso a arte escrita não deveria, segundo Lessing (1984), ter um valor acabado ou entregar detalhes, visto que seu leitor perderia a chance de treinar sua força reflexiva e, portanto, crítica, além de o material artístico perder o “efeito de vividez”.

A ausência de acabamento; a escrita que não segue cadeias de deduções e argumentações, mas pontua pensamentos; e o tratamento de assuntos de natureza distinta no mesmo escopo. Por vezes, os fragmentos românticos soavam como aforismos, mas sua aparência empírica não dá conta do que eram. (DUARTE, 2011, p. 119).

Embora essa ideia seja interessante do ponto de vista crítico, Friedrich Schlegel e Dorothea Schlegel, por exemplo, foram mais adiante, ao mostrarem a importância do construir com o leitor²⁶, mas, principalmente, de obras que não se esgotam. Por isso, “uma obra está formada quando está em toda parte, nitidamente delimitada, mas é, dentro dos limites, ilimitada e inesgotável; quando é de todo fiel, em toda parte igual a si mesma e, no entanto, sublime acima de si mesma” (SCHLEGEL, F apud DUARTE, 2011, p. 68), mantendo-se aberta e levando o outro à reflexão, afinal, ela também representa a união entre arte e filosofia. “O esforço de Lessing insere-se, portanto, na busca da liberdade face às regras clássicas, que não diziam respeito ao talento individual subjetivo, mas à possibilidade de que a criação fosse diferente dependendo do tempo e do lugar em que estivesse” (DUARTE, 2011, p. 87-88). Os primeiros românticos não imitaram os antigos no que eles foram, mas tentavam alcançar o que eles não foram, na busca por algo original que pudesse representar a nova estética moderna, pois

Originais são, de fato, alguns aspectos particulares da Beleza romântica, embora não seja difícil encontrar antecedentes e precursores. [...], mas original é sobretudo o laço entre as diversas formas, ditado não pela razão, mas pelo sentimento e pela razão, laço que não visa excluir as contradições ou resolver as antíteses (finito/infinito, inteiro/fragmento, vida/morte, mente/coração), mas acolhê-las em uma co-presença que constitui a verdadeira novidade do

²⁶ Segundo Pedro Duarte, há uma diferença entre o escritor analítico e o escritor sintético. Enquanto o primeiro conta com uma participação passiva do leitor, o segundo (do qual os românticos fizeram parte) considera uma participação ativa do leitor, que constrói juntamente à obra. (DUARTE, 2011, p 118-119).

Romantismo [...]. A beleza romântica expressa, em suma, um estado d'alma. (ECO, 2011, p. 299)

Os românticos estariam “contrariando o conceito tradicional de imitação”, pois tratava-se da “criação do novo, já que ela copia o que não foi. ‘Este é o caráter da verdadeira imitação’, diz Friedrich Schlegel, completando que ‘o modelo para o artista é apenas estímulo e meio para individualizar os pensamentos daquilo que pretende criar’”. (DUARTE, 2011, p. 111).

Um dos primeiros pontos para romper com práticas consagradas foi a quebra com a ideia linear que foca apenas no futuro. Além de ir contra a corrente que visava a certo progresso, rumo ao futuro, buscava-se o equilíbrio entre passado, presente e futuro, sem eleger algum deles como superior ao outro, diferente do caminho que seguia a modernidade que visava o futuro. Sendo assim, os primeiros românticos estariam buscando essa conexão temporal ao não apenas valorizarem os antigos, mas também se conectarem com o futuro criando algo original e inacabado. Essa incompletude quebra a ideia do presente como ponto cronológico, uma vez que a criação do presente irá reverberar no futuro, integrando-se, ainda, com partes abstratas construídas a partir da leitura de cada interlocutor. Dessa forma, não há um olhar fixo para o passado, o presente, nem para o futuro, mas uma vinculação desses três pontos.

Segundo Koselleck, no século XVIII houve uma mudança na percepção do conceito de futuro, que, até então considerado “o fim dos tempos” ou o “dia do juízo final”, passa a receber mais atenção do que o presente, já que é imprevisível e necessita de manobras que possam moldá-lo. Nesse sentido, a “filosofia do progresso” ganha relevância e rouba o “tempo presente”, o que contribui, segundo Koselleck, com o rompimento com a tradicionalidade da experiência²⁷.

O futuro desse progresso é caracterizado por dois momentos: por um lado, pela aceleração com que se põe à nossa frente; por outro lado, pelo seu caráter desconhecido. Pois o tempo que se acelera em si mesmo, isto é, a nossa própria história, abrevia os campos da experiência, rouba-lhes sua continuidade, pondo repetidamente em cena mais material desconhecido, de modo que mesmo o presente, frente à complexidade desse conteúdo desconhecido, escapa em direção ao não-experimentável. (KOSELLECK, 2006, p. 36).

A modernidade, de forma quase que geral, abandona a importância de se aprender com o passado aquilo que poderia moldar o presente e criar melhores perspectivas para o que ainda

²⁷ Nessa perspectiva, até aulas de história foram proibidas no período entre 1789 e 1815 como forma de romper com a busca de se aprender a partir das experiências do passado. “Não se pode esperar conselho a partir do passado, mas sim apenas de um futuro que está por se constituir.” (KOSELLECK, 2006, p. 57). As aulas de história só voltam a fazer parte da vida política após Kant defender que “a instrução adquirida pela repetida experimentação’ de princípios falhos aperfeiçoa os caminhos da revolução”. (KOSELLECK, 2006, p. 59).

está por vir e passa a ter como alvo o progresso. “Assim, o progresso descortina um futuro capaz de ultrapassar o espaço do tempo e da experiência tradicional, natural e prognosticável, o qual, por força de sua dinâmica, provoca por sua vez novos prognósticos, transnaturais e de longo prazo” (KOSELLECK, 2006, p. 36). No entanto, o primeiro romantismo alemão objetiva o rompimento com essa busca desenfreada pelo futuro, defendendo a unidade entre os tempos históricos, uma vez que tanto o que já se foi, quanto o que é e aquilo que será são relevantes.

A defesa da unidade no primeiro romantismo alemão não se limitou na relação entre passado, presente e futuro, ou entre poesia e filosofia, mas também na aproximação recíproca entre a arte e a vida. Essa conexão fortaleceu ainda mais o caráter cíclico e fragmentário do texto, pois dava ao artista liberdade para uma arte mais autônoma e criativa, já que, por ser viva, a arte “não precisa se subordinar a outras esferas do real, embora possa se relacionar com todas elas” (DUARTE, 2011, p. 216). Ela poderia ir além de qualquer regra pressuposta. Dessa forma, “as vantagens do fragmento para Novalis e para o primeiro romantismo alemão são a liberdade expressiva e temática; a ruptura com modelos clássicos e a intenção antissistemática, permitindo evitar formas pré-concebidas. Cada fragmento é seu próprio universo” (ASSUMPÇÃO, 2022, p. 39), ao mesmo tempo que ele faz parte de um todo maior. O tão defendido

contato entre a arte e a vida estava em jogo na exposição fragmentária do pensamento dos primeiros românticos. Segundo Friedrich Schlegel, “um fragmento tem que ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”. Essa separação do mundo circundante e esse acabamento em si mesmo fazem com que o fragmento seja comparável à obra de arte. Ele possui autonomia – a qual é estranhamente comparada ao porco-espinho. É que, como esse animal, o fragmento se defende das pretensões de predadores que, vindos de fora, desejam abocanhá-los. São os espinhos do fragmento que não deixam que ele, como obra de arte, seja explicado por categorias externas. Ele se defende, assim, da aplicação de conceitos definitivos sobre si. (DUARTE, 2011, p. 116)

Por trazer como parte intrínseca de si a sua própria teorização, até mesmo um fragmento pode se apresentar como um texto literário-filosófico e ser independente da crítica externa. Ainda assim, o fragmento não pode ser considerado “totalmente separado do seu mundo circundante”, pois “um fragmento só é compreensível por ocupar um lugar dentro de um sistema de fragmentos” (FOSCOLO, 2010, p. 71). Nesse sentido, ele acaba se apresentando como parte de algo, elevando o conceito de unidade, desta vez entre diversas partes, ou seja, diversos fragmentos. Esse tipo de estrutura textual ainda representa a liberdade do artista em busca da originalidade, pois

não ter uma finalidade que norteia significa libertar a produção literária de qualquer propósito que seja exterior à própria obra e a reflexão que se gera a partir dela. Por isso, os fragmentos dos românticos na *Athenäum* versam sobre os mais variados assuntos, que se entremesclam sem seguir nenhuma regra externa, e sim se deixando levar por uma ordenação que lhes é imanente. A liberdade produtiva se demonstra assim, em primeiro lugar, pela variedade temática presente nos textos românticos e, em segundo, pela grande potência interpretativa ali presente. (KUSSUMI, 2017, p. 28).

A escrita fragmentária acabou causando estranheza entre a obra e o mundo externo. O próprio F. Schlegel defendeu que a resistência da recepção de seus textos se devia ao fato de seu leitor ideal ainda estar por vir, pois eles estão à frente de seu tempo e que “a culpa pela incompreensão do que o grupo [de Jena] dizia não estava em seus escritos, mas nos leitores. Eram estes que, situados apenas no presente, não teriam como entender o futuro que tinham diante de si” (DUARTE, 2011, p. 117). Esse posicionamento, se observado de forma superficial, parece evidenciar uma contradição, uma vez que F. Schlegel chama o leitor para se deslocar para o futuro, e não de tentar manter unidade entre passado, presente e futuro. No entanto, por ser um produto vivo,

a escrita aí em jogo transforma-se. Não se escreve para o público existente. Fazê-lo seria conformar-se a códigos conhecidos, mas, como observou Reinhardt Koselleck, na modernidade alemã “a arte entra em cena como antípoda da ordem estabelecida”. Escreve-se para leitores que não existem e que, quem sabe, podem vir a existir depois de se deixarem afetar pelos textos, participando da elaboração de seu sentido, atendendo a suas exigências que se tornam, assim, vanguardistas. Ler seria, em certo sentido, escrever junto o texto que se lê. (DUARTE, 2011, p. 118).

A compreensibilidade do leitor ou as reflexões que o texto reverbera na vida dele evidencia o quanto o texto está pronto para influenciar o mundo, mas que este não pode alterar a criação artística, a qual tem defesa própria. O caráter inacabado do texto, seja ele fragmentário ou mais desenvolvido, possibilita uma infinidade de ideias a serem construídas a depender de cada um que o lê, já que é o público que deve conectar suas partes junto ao seu papel imagético. No entanto, ele continua inalterado, protegido dos “predadores como os preconceitos estéticos, as categorias filosóficas prontas ou instituições da sociedade burguesa” (DUARTE, 2011, p. 116). Sendo assim, o material de vanguarda se protegeria do seu próprio tempo e as infinitas ideias que o texto provocaria em seu leitor não se consolidariam na obra, que se mantém autônoma e inviolável, mas no mundo externo que pode ser moldado pela arte. “O leitor elabora e desdobra o que já foi elaborado para o pensador, continuando a tarefa do pensamento, eventualmente se tornando, também, autor” (ASSUMPÇÃO, 2022, p. 40), por isso busca-se,

no romantismo, o valor inacabado da obra, no sentido de ela estar em aberto para provocar o leitor criticamente. Então, pode-se afirmar que a escrita romântica é fragmentada, mas seus ideais são de unidade, pois há uma busca incessante por conectar mesmo aquilo que aparenta ser díspar, como poesia e filosofia, vida e arte, leitor e obra ou até mesmo fragmentos sobre conteúdo ou momentos diferentes. Além disso, “inacabado, o fragmento jamais se basta, pois não completa uma totalidade, aponta sempre para outro fragmento.” (DUARTE, 2011, p. 118). Assim como também não se é possível um olhar absoluto sobre a literatura, uma vez que, de acordo com Lacoue-Labarthe e Nancy, nem mesmo a leitura de milhões de páginas sobre ela dariam conta de expor tudo o que representa.

A ruptura com a linearidade não se bastou no campo abstrato das ideias, mantendo-se nas reflexões filosóficas, mas se concretizou na escrita, materializando-se, principalmente, em forma de fragmentos. Apesar da defesa pela unidade e pela escrita fragmentária, essa dualidade não se contrapõe, uma vez que fragmentos conectados formam uma aproximação recíproca. Dessa forma, os fragmentos publicados em *Athenäum*, por exemplo, representariam unidade por duas perspectivas diferentes: a) a coletiva, uma vez que os textos não tinham assinatura, representando todos os colaboradores do periódico e buscando a valorização do material e não do seu autor; b) a textual, uma vez que cada fragmento seria parte de uma ideia muito maior, que se desenvolvia à medida que os textos fossem publicados. Segundo Fabiano Lemos, em *Conversa sobre a poesia*, de 1800, F. Schlegel apresentava

O exercício de uma nova forma de anonimato, que resultava em séries de fragmentos, ensaios, diálogos e resenhas compostos por várias mãos ao mesmo tempo, [o que] manifestava o mais frontal ataque à forma-autor que havia configurado até então o espaço filosófico, científico e literário da modernidade germânica. Mesmo sob a forma do anonimato clássico, a univocidade da escrita sempre se reconheceu (ou intencionou reconhecer) pelo índice do estilo, e apenas relativamente se rasurava o nome de um autor, que continuava dando pistas de si, autorizado a permanecer secretamente idêntico a si mesmo. De modo complementar, a escolha do fragmento como estrutura narrativa privilegiada erguia a ruína, imagem da situação na qual muitos textos da antiguidade se encontravam apenas acidentalmente, a um novo princípio de criação. (LEMOS, 2022 B, p.56).

Pensar em fragmentação textual pode muitas vezes criar uma ideia limitada de se tratar apenas de axiomas, contudo, ela também está presente nos diários, nas cartas e, até mesmo, em alguns romances, como foi o caso de *Lucinde* – de F. Schlegel – e, de certa forma, o de *Florentin* – de Dorothea Schlegel. Esse modelo de escrita marcou o primeiro romantismo alemão e provocou uma nova forma de se entender os textos literários e críticos.

1.3 A formação da mulher entre o final do século XVIII e início do XIX

A busca pelo desenvolvimento crítico, e consequentemente seu caráter reflexivo, não se limitou à produção textual, mas se expandiu ao indivíduo como ser circundante no mundo e parte da vida em sociedade. Por isso, a formação do sujeito – a *Bildung* – era uma preocupação para os intelectuais alemães do final do séc. XVIII, que defendiam a reflexão tanto nos trabalhos poéticos quanto nas ações da vida cotidiana. O conceito da *Bildung* ganhou ainda mais força após a publicação de *Os anos de aprendizado do Wilhelm Meister*, de Goethe, que, ao ser publicado, foi considerado o primeiro exemplar do romance de formação (*Bildungsroman*). Ele teve como ponto central o desenvolvimento espiritual e sentimental, tanto na esfera pessoal quanto na social do indivíduo, representado pelo protagonista, que assume o papel de herói. A conexão entre vida e arte mostra-se intrínseca na construção desse romance. A arte se mantém reflexiva e, portanto, filosófica. Por isso em “*Meister* “uma relação particular com a arte é crucial para a formação do eu, [...] pois ela sozinha pode auxiliar o indivíduo a transcender seus próprios limites”²⁸ (MÜCKE, 2015, p. 142). Ele ainda é diretamente instigado por ela. A ideia é de um movimento de “vai e vem”: a arte influencia e modifica o mundo; o mundo influencia e modifica a arte, e esse ciclo é mantido ininterrupto.

Por estarem focados na autonomia, no desenvolvimento intelectual e cultural do indivíduo, “os primeiros românticos alemães aceitaram, com entusiasmo, o ideal de Weimar de dedicação pela ‘cultivação’ pessoal²⁹, afinal, “formação é a nova forma de salvação” (BRUFORD, 1975, p. 412). Nesse aspecto, a defesa da educação escolar seria uma aliada essencial para se pensar na formação das pessoas, uma vez que esta depende não apenas de experiências vividas e do desenvolvimento daquele que aprende com seus impulsos e, dentro do possível, controla-os, mas também de uma leitura de mundo e uma busca pelo saber com as quais a educação escolar contribui, já que ela entrega o conhecimento formal que, com a capacidade interpretativa e as sensações individuais, também formam e desenvolvem o homem. A valorização da cultura e, sucessivamente, da educação escolar, defendida por Lessing, que protegeu a racionalidade como forma de emancipação, ganhou força, posteriormente, com Schiller. De acordo com este, a cultura é capaz de moldar o homem para que ele tenha a capacidade de se alinhar à natureza e, ainda, honrar a liberdade. Essa relação não se trata de

²⁸ No original: “In *Wilhelm Meister*, which a very particular relationship to art is crucial for the formation of the self. [...] Art alone can help the individual to transcend her or his own boundaries.”

²⁹ No original: “The early Romantics accept with enthusiasm the Weimar ideal of personal cultivation, ‘*Bildung*’.” (BRUFORD, 1975).

uma educação instrumental, como a que já era oferecida pelo estado, mas de uma formação estética, a qual conciliaria razão e sensibilidade (SCHILLER, 2002). Essa junção diferenciaria o “ser pensante” – que reflete suas próprias ações – daquele “não pensante” – que age de forma quase que intuitiva sem racionalizar seus atos. Nesse contexto, a formação do homem passou a ser uma das pautas importantes não só do primeiro romantismo alemão, mas também da Europa de forma mais geral. Apesar das teorias de Schiller, a formação defendida e oferecida não era de fato aquela que desenvolveria o indivíduo crítica e intelectualmente. Pior do que isso, ela também não estava aberta às mulheres, por exemplo.

O esclarecimento definiu a sociedade civil e manteve a concepção de hierarquia de gênero. Enquanto alguns filósofos contribuíram com sugestões de equidade entre os gêneros, o Esclarecimento partia do princípio de que masculinidade e feminilidade eram lados opostos enraizados pela natureza, o que levou muitos a construir novas distinções entre os reinos culturais das mulheres e os dos homens. [...] Para a maior parte, de qualquer forma, as novas construções do feminino e do masculino confinaram as mulheres à reprodução de atividades e as excluíram da produtividade econômica³⁰. (HÄNTZSCHEL apud GOOZÉ, 2007, p. 15)

Na França, por exemplo, entre os séculos XVIII e XIX, “os militares tentam [...] ensinar às mulheres os méritos da organização permanente [...e em um congresso], defende-se a ‘educação da dona de casa para melhor utilização do seu orçamento e a aquisição de noções de higiene alimentar’” (PERROT, 2017, p 192), o que contribuiria com a administração doméstica e, conseqüentemente, com a sociedade como um todo. Já no que se refere à produção, “quantitativamente escasso, o texto feminino é estritamente especificado: livros de cozinha, manuais de pedagogia, contos recreativos ou morais constituem a maioria” (PERROT, 2017, p. 171-172). Assim, a educação feminina era ainda muito mais instrumental do que a masculina.

Apesar de manter essa divisão pautada em gênero, segundo Barbara Becker-Cantarino, o Esclarecimento foi responsável pela “revolução da leitura”, o que influenciou e expandiu o mercado editorial não só na França como também na Alemanha. No entanto, o público feminino abrangia apenas às mulheres da alta burguesia, pois, “nos primeiros anos do século XVIII, a maioria delas só conseguia ler muito mal e escrever pior ainda”³¹ (BECKER-CANTARINO,

³⁰ No original: “The Enlightenment defined civil society and retained a hierarchical conception of gender. While some philosophers entertained suggestions of greater equality between the sexes, the Enlightenment principal the masculinity and femininity were opposites rooted in Nature led many to construct new, sharp distinctions between the cultural realms of women and those of men. [...] For the most part, however, the new constructions of womanhood and manhood confined women to reproductive activity and excluded them from the productive economy.”

³¹ No original: “Die meisten konnten noch im frühen 18. Jahrhundert nur schlecht lesen und noch schlechter schreiben“.

2000, p. 34), principalmente pelo fato de que assumiam papéis sociais para os quais a leitura não era considerada essencial. Contudo, com a expansão dos ideários do Esclarecimento, houve um rápido e grande “aumento da capacidade de leitura e sua importância como atividade cultural, especialmente para as mulheres da classe média ou rica e instruídas” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 34). Elas dividiam seu tempo entre as responsabilidades domésticas e a leitura. Por isso, as autoras do romantismo tinham desenvolvido tão bem tanto a habilidade da leitura quanto a da escrita, o que contribuiu com a educação e a autonomia delas. Dessa forma, a participação feminina

na primeira educação dos filhos, aí incluída a iniciação às letras, é considerável: a alfabetização das mulheres progrediu rapidamente nas cidades do século XIX, e a leitura privada de romances e jornais modelou seu imaginário. O desenvolvimento das instituições – hospital ou escola – far-se-á geralmente no campo do seu saber empírico, e daí por vezes o sentimento de uma espoliação. (PERROT, 2017, p. 171).

Diferentemente do que parece, a educação instrumental não se restringia apenas ao mundo feminino, ela afetava os homens também, já que era necessário que a maioria da sociedade fosse mão de obra e, para isso, na lógica capitalista, quanto menos críticos fossem os operários, melhor seria para o sistema, pois isso contribuiria com uma relação de obediência. A educação técnica, embora criticada por Schiller por não ser capaz de desenvolver a humanidade, era a prática buscada pelo Estado. “Pela educação (em sentido muito amplo), os valores da utilidade e do trabalho modelaram a consciência dos homens que se definem pelo seu lugar num processo de trabalho” (PERROT, 2017, p. 68). Afinal

“Na educação das classes superiores, a inteligência é fim e meio; mas é preciso evitar tratar as classes inferiores, que têm de prover às primeiras necessidades da vida, como as classes superiores, que não precisam absolutamente se preocupar com isso. Entre as classes inferiores, trata-se apenas da instrução profissional, moral e religiosa necessária à educação das necessidades e das paixões. Acrescentar a instrução intelectual, querer, como se diz, provocar e operar sua emancipação intelectual, é oferecer-lhes o incentivo e a atração da ciência, sem lhes dar ao mesmo tempo, os recursos e os lazeres necessários para chegar até ela.”⁸⁶ (BARBÉ-MARBOIS, 1821). Não é bom instruir o povo, mas é preciso adaptá-lo às normas da sociedade industrial nascente: ordem, trabalho, sentido do tempo, poupança, respeito à propriedade. (PERROT, 2017, p. 242)

Antes de alimentar o espírito com poesia e arte, é imperativo alimentar-se no sentido mais literal e instintivo, até mesmo porque a fome ou as necessidades básicas enfraquecem o corpo e abalam o pensar. Por isso, a elitização da intelectualidade se colocava como uma necessidade antidemocrática não apenas para manter o sistema e as posições de superioridade

daqueles que o dominam como também, indiretamente, manter distante do mundo intelectual aqueles que não teriam os instrumentos necessários para se esbaldar no campo do saber. Assim, quando se falava da grande educação formadora dos indivíduos tão defendida por grandes pensadores, ela era, de forma mais profunda, restrita a determinadas classes sociais – que designavam apenas uma pequena parte da sociedade – e ainda mais ampla no mundo masculino, tendo apenas sua superficialidade e pequena parte abrangida às damas. Essa era uma divisão tanto de classe quanto de gênero.

Segundo Mary Hargrave (*Some German Women and their Salons*, 1912), o final do século XVIII e o início do XIX foram marcados pela “Revolução dos homens e pela Evolução das mulheres”. A Revolução Francesa não incluiu as mulheres na participação política e até então elas não eram consideradas cidadãs. Em 1793, foi declarado pela Convenção Nacional que crianças, pessoas com deficiências mentais, mulheres e criminosos não tinham direito como cidadãos” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 24). O próprio Rousseau, que considerava as mulheres seres frágeis, defendeu que a elas cabia apenas o espaço doméstico, já que deveriam ser incumbidas de cuidar do lar, da criação dos filhos e até mesmo do marido (Schmidt, 2012, p.2).

A defesa de uma limitação do pensamento feminino não se limitou à França, pois esse tipo de ideal também foi defendido por vários pensadores, como o alemão Johann Heinrich Campe e o suíço Johann Heinrich Pestalozzi, os quais defenderam que as mulheres “não deviam participar da vida pública ou do mundo do aprendizado³²” (GRAY apud GOOZÉ, 2007, p. 16).

Essa discussão em torno da possibilidade de uma educação feminina mais desenvolvida era um assunto atuante durante o Esclarecimento, e “românticos e filósofos do idealismo alemão, incluindo Kant e Friedrich Schlegel, não viam necessidade de uma educação formal, mas eles pensavam que as mulheres ‘carregavam de forma inata as habilidades e as aptidões necessárias para os papéis desempenhados por elas na sociedade’”³³ (GOOZÉ, 2007, p. 17). Por outro lado, autores como Friedrich Schleiermacher promoviam a educação feminina (GOOZÉ, 2007, p. 17). Schleiermacher, que também foi um grande amigo de Dorothea, com quem ela trocou muitas correspondências, foi um filósofo e teólogo protestante e acreditava que a educação era importante tanto para o desenvolvimento individual quanto espiritual, por isso defendia que mulheres, assim como os homens, também precisavam ser educadas (GOOZÉ,

³² “Campe and the famous school reformer Johann Heinrich Pestalozzi agreed about women: ‘They were not to participate in public life or the world of learning’.”

³³ “Romantics and philosophers of German idealism, including Kant and Friedrich Schlegel, did not see a need for formal education, but thought of women as ‘holding as innate the abilities and skills women require for their roles’.”

2007, p. 18). Enquanto isso, na França, mesmo sem buscar autonomia feminina, o movimento francês trouxe grandes mudanças para o comportamento das mulheres, o que não se limitou apenas a esse país especificamente, e chegou à Alemanha, pois

As ideias da revolução francesa, aquele momento de agitação, de revalorização dos valores, de afirmações imperiosas sobre os direitos dos indivíduos, se alastrou sobre toda a Europa como um vento rápido e em todos os lugares se falava de Liberdade, Igualdade e Fraternidade [...]. A mente das mulheres intelectuais estava mexida, elas tornaram-se mais conscientes de si mesmas, mais filosóficas, mais independentes. Elas começaram, pela primeira vez, a realmente expressarem elas mesmas intelectualmente. (HARGRAVE, 1912, p. VII-VIII).

Embora, inicialmente, a educação feminina no geral tenha sido muito basilar e tenha fugido completamente da busca pelo desenvolvimento intelectual das mulheres, já que se buscava apenas que fossem, basicamente, capazes de ler, se corresponder por cartas³⁴ e educar os filhos, em contextos de troca e acessibilidade ao livre pensamento, muitas começaram a ganhar espaço e a se tornarem figuras importantes. Aquelas que não haviam conseguido seu espaço viram uma grande oportunidade de se revelarem ao “mundo pensante” no qual até então eram permitidos apenas homens.

1.3.1 O papel dos salões na formação da mulher entre o final do século XVIII e início do XIX

Enquanto na França as mulheres buscavam liberdade e desenvolvimento intelectual de forma independente, na Alemanha, as famílias judias tiveram um importante papel na autonomia do pensamento e do desenvolvimento feminino, pois,

Nos últimos 30 anos do século XVIII, os judeus de Berlim garantiram, em certa medida, emancipação. Eles eram comerciantes prósperos, cujas esposas e filhas tinham acesso ao lazer, o desejo e a inteligência necessários para compensar os defeitos da própria educação formal. Elas tinham interesse em música, teatro e literatura, e em suas salas de estar cosmopolitas qualquer um era bem-vindo para compartilhar seus interesses.³⁵ (BRUFORD, 1975, 413)

³⁴ É importante destacar que mesmo essa educação muito básica era muito restrita, uma vez que apenas filhas de pessoas abastadas tinham esse direito.

³⁵ No original: “In the last thirty Years of the eighteenth century the Berlin Jews had been guaranteed a certain measure of emancipation. There were wealthy merchants among them whose wives and daughters had leisure, and both the desire and the requisite intelligence to make up for the defects of their formal education. They took an interest in music, the theatre and literature, and in their cosmopolitan drawing-rooms anyone was welcome who shared their interests.”

Esses encontros socioculturais foram de grande relevância para o desenvolvimento crítico e intelectual dessas jovens judias, que passaram a desempenhar um papel fundamental no pensamento e no movimento romântico. Dorothea Schlegel, por exemplo, por ser filha do filósofo judeu Moses Mendelssohn, recebeu do próprio pai uma educação intelectual e cresceu dentro da cultura judia, da qual a arte e a busca pelo pensamento reflexivo faziam parte. O salão de sua casa, além de ser frequentado por muitos outros filósofos, era ambiente de trocas e amizade entre Dorothea Schlegel, Henriette Herz e Rahel Levin, as quais se tornaram importantes pensadoras e colaboradoras para a literatura e a cultura alemã.

O grupo de leitura na casa do filósofo judeu e iluminista Moses Mendelssohn era um círculo misturado. Participavam pais e filhos, homens e mulheres, não judeus, como o autor Karl Philipp Moritz, o qual em 1780 foi professor em Köllnischen Gymnasium e redator no jornal *Vossischen* [...]. Dorothea Veit, posteriormente nomeada Dorothea Schlegel, e Henriette Herz pertenciam à geração mais nova.³⁶ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 35-36)

Segundo Hargrave, as mulheres nesse tipo de salão não eram da realeza, da aristocracia ou personagens artísticas. Tratava-se simplesmente de pessoas da burguesia ou da classe média (p. VIII), as quais conseguiram dar um salto brilhante e ultrapassar os limites que lhe eram impostos. Rahel, aos quinze anos, por exemplo, foi a primeira figura feminina a declarar sua individualidade, expressando suas ideias e aspirações por meio de cartas (HARGRAVE, 1912, p. IX). Esses encontros foram vitais para o protagonismo feminino na sociedade, já que foi por meio deles que algumas mulheres começaram a romper os limites do lar e a se expressarem, de forma que, com o tempo, elas fossem se cultivando no mundo letrado que até então pertencia, praticamente, apenas aos homens. Além disso,

Uma das formas pelas quais as mulheres puderam educar a si mesmas foi por meio da leitura. Mesmo que essa atividade fosse considerada inapropriada e uma distração das obrigações domésticas, a leitura foi ganhando aceitabilidade entre as mulheres da classe média. Rolf Engelsing lista os aspectos positivos da formação feminina adquirida por meio de muitas leituras, embora ele limite esses benefícios à esfera doméstica: “a educação é a base da opinião/posição pública. Ela forneceu à mulher meios para amar o marido e se dedicar a ele, além de influenciar a educação dos jovens no que diz respeito a cumprir os deveres da decência social. Ela recorreu ao livro para se afirmar e proporcionar à família burguesa, a qual dependia dela, o lugar

³⁶ No original: „Die Lesegesellschaft im Hause des jüdischen Philosophen und Aufklärers Moses Mendelssohn war ein gemischter Kreis; es nahmen Eltern und Kinder, Männer und Frauen, nicht-jüdische Teilnehmer wie der Autor Karl Philipp Moritz, der seinerzeit in den 1780er Jahren Professor am Köllnischen Gymnasium und als Redaktor an der Vossischen Zeitung tätig war [...]. Dorothea Veit, die spätere Dorothea Schlegel, und Henriette Herz gehörten zur jüngeren Generation.“

certo na vida social”.³⁷ (GOOZÉ, 2007, p. 19)

Embora alguns pensadores como Engelsing tenham associado a expansão da leitura feminina a uma atividade que daria a elas mais habilidades como frentes da vida doméstica, elas usaram essa formação também como uma conquista individual e reflexiva, pois a leitura proporcionou a elas a possibilidade de se posicionarem e de desenvolverem ideias antes permitidas apenas aos homens. A partir desse momento, elas começam a abranger o espaço que vai além da vida privada, e os salões passam a ganhar ainda mais importância na vida delas.

Segundo Koselleck, mesmo antes do chamado Iluminismo, mais precisamente durante o estado absolutista, momento de impossibilidade para se expressar politicamente, os salões, supostamente como espaços apolíticos, passaram a ter um grande valor político e social.

Os homens da sociedade, excluídos da política, reuniram-se em locais “apolíticos” – na bolsa de valores, nos cafés ou nas academias – onde se praticavam as novas ciências, sem sucumbir à autoridade eclesiástico-estatal de uma Sorbonne, ou então nos clubes, onde não podiam estabelecer o direito mas, pelo menos, podiam discutir o direito vigente; nos salões, onde o espírito podia reinar livremente, sem o caráter oficial das cátedras literárias, onde se dedicavam à arte e à ciência, mas não à política estatal. (KOSELLECK, 2015, p. 60)

Embora essas pessoas apolíticas não tivessem o poder de impor algo ao Direito ou até mesmo de tentar mudar qualquer norma estabelecida, o fato de se colocarem em situação de discussão sobre o assunto foi, gradativamente, produzindo um poder de participação cidadã que ganhou mais forças ao longo dos anos. A discussão política nunca termina quando de fato se para de falar. Ela reverbera interna e externamente na vida do indivíduo, o que vai, aos poucos, mudando comportamentos e concepções de mundo. Ideias que inicialmente pareçam irrelevantes podem ganhar força e se mostrarem verdadeiras potências. Dessa forma, esses homens excluídos da política deixam de ser apolíticos (se é que seja possível ser apolítico vivendo em sociedade) e, discretamente, criam espaços para exercer papel de cidadãos, o que molda comportamentos que, por sua vez, influenciam o funcionamento da sociedade de forma mais ampla.

³⁷ No original: “One of the ways that women could educate themselves was through reading. Even though reading might be thought of as inappropriate among middle-class women. Rolf Engelsing lists the positive aspects of female *Bildung* acquired through extensive reading, although he limits its benefits to the domestic sphere: ‘Die Bildung wurde zur Basis ihrer sozialen Stellung. Sie lieferte der Frau nämlich die Mittel, um ihren Mann zu Liebe und Achtung anzuhalten, Einfluß auf die Jugenderziehung zu gewinnen und die Pflichten des gesellschaftlichen Anstands zu erfüllen. Sie griff zum Buch, um sich zu behaupten und der bürgerlichen Familie, von deren Geltung, die ihre abhing, den rechten Platz im sozialen Leben zu verschaffen’.”

À medida em que esses ciclos se desenvolviam e cresciam, “o Estado viu seu monopólio legislativo ameaçado, [e] interveio contra as novas instituições” (KOSELLECK, 2015, p. 61), pois esses encontros, nos quais a liberdade para se expressar sobre quaisquer assuntos sociais, fossem eles nacionais ou não, passaram a ter um caráter fortemente político. Clubes como o l’Entresol, por exemplo, foram obrigados a manter por um tempo “reuniões secretas, em locais variados, [o que] não evitou que fossem obrigados a encerrar suas sessões” (KOSELLECK, 2015, p. 62). Nessa perspectiva, os participantes dos encontros maçônicos – “espécie de clube à moda inglesa, ou de sociedade política perfeitamente livre, composta de pessoas que gostavam de refletir sobre os acontecimentos, podiam reunir-se e dar suas opiniões sem medo de se comprometer” (d’ARGENSON apud KOSELLECK, 2015, p. 61) – só deram sequência por manterem “o silêncio, a discrição e o vínculo em torno de um segredo” (KOSELLECK, 2015, p. 63), pois “a liberdade em segredo torna-se o segredo da liberdade” (KOSELLECK, 2015, p. 68). Além disso, eles conseguiram dar continuidade a suas reuniões a partir do momento em que “não se cansavam de assegurar que não perseguiam fins políticos e que, unidos por uma autoridade comum, sob o signo da virtude, não tinham necessidade de estratégias políticas” (KOSELLECK, 2015, p. 67).

O ponto importante a ser destacado é que “nesse processo, aparentemente apolítico, revela-se que o Estado – por assim dizer, *per negationem* – começa a ser questionado. É precisamente a jurisdição moral que o vigia e conduz, na medida em que se estende à política vista de maneira dualista” (KOSELLECK, 2015, p. 68). A própria quebra da maçonaria com a hierarquia, já que todos os seus membros são considerados irmãos e, portanto, iguais, rompe com a ideia de soberania estatal, pois mostra que um grupo, para manter sua moral e integralidade, precisa nutrir uma relação de igualdade entre seus pares, de forma que um seja tão digno de respeito e admiração quanto o outro. “Diretamente apolítico, o maçom é, no entanto, indiretamente político” (KOSELLECK, 2015, p. 75).

A abertura para o livre pensamento humano e para a troca de ideias, independentemente das motivações, além de ser uma atividade social, torna-se, cada vez que se desenvolve, ação política, que leva ao questionamento das normas vigentes e, conseqüentemente, à busca por mudanças. Esse tipo de transformação ganha mais força após o Esclarecimento, visto que a procura pela reflexão passou a influenciar ainda mais o comportamento das pessoas, principalmente das letradas. Apesar de não se basearem na premissa do silêncio, como fizeram os maçons, nos encontros organizados pelas proeminentes famílias judias, como os que aconteciam na casa de Rahel Varnhagen, “os convidados vinham e iam, alguns procuravam por formas de entretenimento; não havia convites, mas todos eram bem-vindos. As conversas

tocavam todos os tópicos possíveis: política, literatura, música, assuntos como Rossini, a escola italiana versus a alemã [...]”³⁸ (HARGRAVE, 1912, p. 129). Nesse contexto, os salões literários também tinham um caráter político e, dessa forma, foram fundamentais para a politização e o pensamento crítico feminino, pois possibilitaram a participação ativa de mulheres, as quais, “auxiliaram e influenciaram [o Romantismo] em grande medida. Os salões românticos em Berlim foram uma influência vital, cada um formando um núcleo de atração para líderes e adeptos do movimento e difundindo suas ideias em seus círculos cada vez maiores” (HARGRAVE, p. IX-X)³⁹.

Hargrave ainda destaca que, apesar do movimento intelectual ativo de uma parte significativa dos judeus, eles eram vítimas de preconceito na sociedade alemã, além de serem considerados ladrões e assassinos. “A atitude dos alemães com os judeus era incrivelmente hostil e injusta. Até mesmo a lei fazia distinção entre Judeus e Cristãos”⁴⁰ (HARGRAVE, 1912, p. 53), institucionalizando a diferença entre eles. Moses Mendelssohn, pai de Dorothea Schlegel, por exemplo, foi apedrejado quando criança por atravessar a rua ao sair do perímetro do qual ele tinha permissão para circular. Esse ocorrido foi crucial para que ele se empenhasse em “despertar os companheiros judeus para a consciência de sua posição e inspirá-los a lutar contra isso”. As crianças sob sua tutela eram inspiradas a falarem alemão ao invés de algum tipo de *Yiddish* (HARGRAVE, 1912, p. 54)⁴¹. Assim, eles passaram a ter acesso a materiais da arte alemã e a se desenvolveram ainda mais culturalmente. A cultura judaica já era forte o bastante, mas o contato com outra tradição, com outras formas de pensar e de produzir enriqueceu ainda mais o intelecto e o senso crítico desses que passaram a deixar de apenas “rezar e sofrer” para começar a agir, como sugerido por Mendelssohn. Aqueles que, ironicamente, eram considerados pela sociedade alemã como bárbaros, foram os que primeiro defenderam a educação de seus membros e a valorização da arte⁴².

Excluídos da ordinária sociedade alemã e das interações sociais em qualquer

³⁸ No original: “The guests came and went, some looked in on their way to other entertainments; there were no invitations, but everyone was welcome. The conversation touched upon all possible topics; politics, literature, music, arguments as to Rossini and Italian School versus the German [...]”

³⁹ No original: “Women helped and influenced this movement in no small degree. The Romantic salons in Berlin were a very vital influence, each one forming a nucleus of attraction for leaders and adherents of the movement and diffusing their ideas in ever widening circles.”

⁴⁰ No original: “The attitude of Germans towards Jew was still incredibly hostile and unjust. Even the law made a distinction between Jews and Christians.”

⁴¹ No original: But the same Moses Mendelssohn who had been stoned in the street arose, like his namesake of old, to help his people. He roused them to a consciousness of their position and inspired them to fight against it. [...] Jewish children were taught to speak German, instead of a kind of ‘Yiddish’.”

⁴² Esse movimento teve força, mas é importante entender que nem todos os judeus aderiram a ele, uma vez que havia aqueles que, por fanatismo, por medo ou por desinteresse, não mudaram sua forma de viver ou de pensar na formação dos filhos.

sentido, os judeus concentraram suas afeições e suas riquezas em suas casas. Eles as adornavam com mobílias valiosas e obras de arte, com pinturas e estátuas dos melhores artistas (às vezes presentes de princesas que haviam ajudado financeiramente); suas mesas eram cobertas com os linhos mais delicados, servidas com as mais seletas comidas e vinhos. [...] as mulheres judias aproveitavam leituras e oportunidades culturais em realidade a uma imensurável e nunca sonhada por suas contemporâneas alemãs⁴³. (HARGRAVE, 1912 p. 56).

De acordo com Petra Wilhelmy-Dollinger, os encontros nos salões de Berlim foram resultados de uma interrelação única entre o Esclarecimento alemão e mulheres judias, jovens e educadas de famílias abastadas, que buscavam um novo papel na vida que fugisse das estruturas do patriarcado, por isso a cultura dos salões influenciou a emancipação de suas representantes⁴⁴ (WILHELMY-DOLLINGER, 2009)⁴⁵. Mesmo que o patriarcado tenha induzido as mulheres à inércia e à passividade, a força que impôs sobre elas a fizeram agir e, conseqüentemente, desenvolver-se, o que aumentou ainda mais a valorização cultural por parte delas.

Frente a essas mudanças, a crítica alemã já estava passando por uma transformação que a francesa ainda não valorizava, que era a percepção de que a literatura, como Shakespeare o fez, poderia focalizar, “acima de tudo, a luta contra diferenças de classe, um trabalho que tinha a intenção de mostrar que não só os sofrimentos de príncipes e reis e da aristocracia cortesã, mas também os de pessoas situadas mais baixo na classe social, têm sua grandeza e sua tragédia” (ELIAS, 2021, p.34). O entendimento de que as classes baixas vivem e experimentam emoções, sensações e paixões tão intensas e dignas de representações artísticas quanto as das classes mais altas ganhou mais força e espaço durante o realismo, mas a percepção da necessidade desse movimento foi deflagrada durante o romantismo. A busca pela igualdade, também defendida pela Revolução Francesa, já estava presente nos ideais de Lessing, o qual criticou “esta odiosa distinção que os homens traçaram entre si’ [e que] ‘a natureza desconhece. Ela distribui as qualidades do coração sem qualquer preferência pelos nobres e pelos ricos” (LESSING apud ELIAS, 2021, p.34). Em *O sofrimento do jovem Werther*, por exemplo, a

⁴³ No original: “Excluded from ordinary German society, from social intercourse in any wide sense, the Jew concentrated his affection and his riches upon his home. He adorned his house with costly furniture and works of art, with pictures and statues by the best artists (sometimes the gift of princes whom he had helped financially); his tables were covered with the daintiest linen, served with the choicest foods and wines [...]. Jewish women enjoyed leisure and opportunity for culture in a measure undreamed of by their German contemporaries.”

⁴⁴ No original: The Berlin salons that developed in the late eighteenth century owed both their existence and the form of their development to Jewish women. These early salons were the results of a unique interrelation between the German enlightenment and young, educated Jewish women from well-to-do families searching for a new role in life outside the patriarchal structures of their families.”

⁴⁵ [Berlin Salons: Late Eighteenth to Early Twentieth Century | Jewish Women's Archive \(jwa.org\)](https://www.jwa.org/berlin-salons-late-eighteenth-to-early-twentieth-century)

representação da desigualdade de classe e das formalidades da atmosfera aristocrata já era evidente não apenas na cena em que o protagonista, deslocado em uma festa da alta sociedade, sente-se julgado pelos olhares atravessados dos grandes senhores, mas, principalmente, pelo contraste representativo daquele momento. “Por um lado, superficialidade, cerimônia, conversas formais; por outro, vida interior, profundidade de sentimentos, absorção em livros, desenvolvimento da personalidade individual” (ELIAS, 2021, p. 35). O que Goethe ainda não percebia é que, enquanto ele já lutava contra essas diferenças sociais, havia na sociedade um grupo que também buscava a própria emancipação e que lutava uma luta solitária pela própria *Bildung*, uma vez que esta não deveria ser exclusiva à formação masculina. A esse grupo pertenciam as mulheres que, aos poucos, foram conquistando um espaço que ainda era invisível, mas cada vez mais forte. Aquelas que antes eram grandes leitoras, passaram a exercer o papel de agentes e a também produzir e se expressar.

1.4 Figura feminina no século XVIII: regras sociais, casamento e funções

Apesar do novo espaço que as mulheres conquistaram, não havia de fato a independência delas nem no âmbito profissional, nem no pessoal. Por não serem consideradas cidadãs, logo não terem os mesmos direitos civis que os homens, os quais tinham domínio e direito legal à propriedade e à riqueza, elas viviam uma situação de dependência financeira e, conseqüentemente, moral. Na Inglaterra, por exemplo, “nas camadas médias, havia pouca chance de autossuficiência econômica para elas e acesso restrito ao mundo do trabalho. Para as mais pobres, havia fundamentalmente três alternativas: a profissão de costureira, criada ou prostituta.” (VASCONCELOS, 2007, p. 125). Nas classes médias, as mulheres não exerciam tarefas de criadas, mas se ocupavam com a criação dos filhos e, em alguns casos, com o serviço de lavar, passar e costurar roupas para fora, mas apenas quando tinham permissão para isso, pois nem mesmo autonomia para decidirem sobre as tarefas remuneradas elas tinham.

Tratadas pelas leis do início do século como seres dependentes, irresponsáveis e incapazes e com poucas opções no mercado de trabalho, por causa da nova estrutura econômica capitalista, as mulheres tinham no casamento uma das poucas ocupações legais à sua disposição. O aburguesamento da sociedade inglesa havia criado um novo ideal da mulher como esposa zelosa e submissa ao passo que a Igreja Puritana havia, ao longo de todo século XVII, pregado a inferioridade feminina ao mesmo tempo que sancionava, com base na doutrina, a figura do homem como lorde e senhor. Quase sem opção, a mulher restava preservar sua virtude e manter sua reputação, isto é, sua imagem pública, pois, mercadorias de valor, delas dependia sua vida e seu destino. (VASCONCELOS, 2007, p. 125-126)

De acordo com essa lógica de submissão e dependência financeira, havia uma grande preocupação por parte das famílias burguesas, principalmente, em arranjar casamentos promissores para suas filhas. Os homens “se casavam, pois precisavam de uma empregada, enquanto elas [as mulheres], de um provedor” (RÜCKERT, 2014). A busca pela garantia de um bom casamento também afetou a vida de muitas jovens, às vezes de forma positiva e em outras negativa, principalmente nos casos em que os casamentos eram arranjados pela família sem direito de escolha e da opinião da possível esposa. Esse, por exemplo, foi o caso de Dorothea Schlegel, a qual se casou, depois de se noivar aos 14 anos, com o banqueiro e mercador Simon Veit, 10 anos mais velho do que ela, e com quem se casou ao completar 18 anos. Já sua amiga Henriette Herz aos 15 anos se casou com Marcus Herz, 17 anos mais velho. “Casamentos de conveniência nos quais os maridos eram muito mais velhos do que as esposas eram frequentemente instigados pela maioria das famílias abastadas.”⁴⁶ (DIETHE, 1998, p. 19). Um bom casamento era sinônimo de garantia da vida financeira, por isso as famílias consideravam esses arranjos um sucesso, já que, na distinção entre produção, reprodução e consumo, “o homem assume a primeira e a mulher o terceiro, e cooperam na segunda” (PERROT, 2017). Embora até o final do século XVIII a mulher fosse responsável pela economia familiar, no sentido de administrar a casa de forma a buscar menos gastos,

ela não tem acesso ao dinheiro, a não ser pelos serviços miúdos que sempre se esforça em fazer caber dentro dos interstícios de tempo que lhe deixa a família: atividades comerciais – venda em bancas ou cestos, à moda camponesa, que persiste apesar de todas as regulamentações, que exigem cada vez mais alvarás e autorizações –, mas ainda mais horas de faxina para fora, lavagem de roupas, trabalhos de costura, tomar conta de crianças, recados e entregas domésticas; a entregadora de pão, figura familiar, é quase sempre uma mulher casada. As mulheres desdobram uma extrema engenhosidade para encontrar nos múltiplos comércios das cidades, onde conhecem todos os cantos, recursos complementares que empregam para completar o orçamento da família ou lhe proporcionar alguns pequenos prazeres, ou que economizam para os dias difíceis que vêm periodicamente com os meses parados. Em tempos de crise ou de guerra, essa contribuição marginal se torna essencial. As mulheres então se ativam em todos os sentidos. Nunca trabalham tanto como quando o homem está desempregado. Há vivências das crises e das guerras diferente para cada um dos sexos. Um tempo econômico diferente. (PERROT, 2017).

Mesmo aquelas que contribuíam financeiramente com o marido precisavam se colocar “inteiramente ao serviço da família e sob a supervisão dele [...], pois as mulheres eram responsáveis pelas tarefas domésticas e pela área de reprodução (gravidez, parto, cuidados com

⁴⁶ No original: “Marriages of convenience in which the husband was much older than his wife were often instigated by the most well-meaning parents.”

os filhos pequenos)”⁴⁷ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 20). Nesse ‘espaço feminino’, as elas se ajudavam e se apoiavam. No entanto, havia uma divisão de grupos: o das virgens, que ainda não tinham se casado; o das casadas, respeitadas como pessoas de sucesso; e as que eram consideradas “solteironas” – “tias” –, que viviam uma vida de exclusão social, já que “o marido e sua situação social determinavam a vida futura da mulher e sua posição na sociedade”⁴⁸ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 20). Essa tutela social à qual as mulheres estavam submetidas tinha respaldo bíblico, principalmente a partir da Reforma do século XVI, que fortaleceu o início de uma “fase de domesticação” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 20). Moses Mendelssohn, por exemplo, mesmo que tenha provido a educação das filhas, além de ter sido um defensor do desenvolvimento crítico e intelectual dos indivíduos, ainda se mantinha preso a algumas tradições religiosas e sociais e não deixou de garantir um casamento arranjado para a filha mais velha.

A união entre Dorothea Veit e Simon Veit seria a manutenção de uma vida sem luxos, mas também sem grandes preocupações financeiras, já que o marido conseguiria, sozinho, garantir o sustento da família. Normalmente, não havia por parte das mulheres o desejo ou a atitude de se rebelarem contra esse tipo de união. Primeiro, pois essa norma já estava socialmente pré-estabelecida e normalizada; segundo, porque elas também tinham como objetivo garantir o futuro e a própria honra, afinal, “defender a honra equivale a salvar as aparências” (ARIÈS. DUBY, 2009, p. 12). Além disso, até então, havia um grande distanciamento entre matrimônio e sentimentos de afeto, situação que passou a sofrer mudança, já que “casamento e amor, que sempre haviam sido mantidos dissociados pela aristocracia, passavam agora a serem vistos como inseparáveis pela burguesia puritana, com os casamentos de conveniência sendo gradualmente substituídos” (VASCONCELOS, 2007, p. 124). Ademais, “o divórcio legal só era facultado para os muito ricos, sendo inacessível para a grande maioria” (VASCONCELOS, 2007, p. 127), o que fortaleceu ainda mais a luta contra os casamentos arranjados e a busca pela união entre amor e amizade tão defendida por F. Schlegel e por Dorothea Schlegel. No entanto, parte da sociedade moderna defendia essas novas motivações para os casamentos ainda por vir, e não para pessoas que já haviam se casado anteriormente, como era o caso de Dorothea Schlegel, uma vez que o divórcio deixava marcas socialmente negativas, principalmente para as mulheres.

⁴⁷ O texto fala especificamente de Therese Huber, que, assim como Dorothea von Schlegel, escrevia, mas só publicava sob a tutela do marido. No caso de Therese, os textos ainda eram editados por ele.

⁴⁸ No original: “Der Ehemann und seine soziale Stellung bestimmten das weitere Leben der Frau und ihre Position in der Gesellschaft.”

Essas mudanças refletir-se-ão diretamente no casamento como instituição. Como os casamentos sem amor, fundados apenas no interesse econômico, eram vistos como um estímulo ao adultério, pondo em risco dessa maneira a propriedade e a descendência, começou a haver uma mudança de atitude, já no final do século XVIII, em direção a uma defesa crescente do casamento baseado no afeto e no companheirismo. (VASCONCELOS, 2007, p. 127)

Essa “passagem da família patriarcal para a família conjugal” foi uma pauta importante para a teoria romântica, pois a defesa da unidade tão defendida por Friedrich Schlegel também incluía a conexão entre amor, amizade e matrimônio, então a busca por essa experiência foi se disseminando cada vez mais. Apesar de estar em um casamento estável e de já ter 2 filhos, Dorothea Schlegel abre mão dessa segurança para ir em busca de uma maior liberdade e de um relacionamento no qual ela pudesse também experimentar sentimentos doces como o companheirismo⁴⁹, mas também os dilaceradores, como a paixão e a volúpia. Em contrapartida, ela se colocou contra as expectativas que existiam em relação às mulheres daquela época: a pureza e delicadeza que as colocavam em uma posição de submissão, o ideal de um corpo que pertenceria a apenas um homem durante toda uma vida, a obediência aos votos do matrimônio e a segurança de ser mantida economicamente pelo marido. A insubordinação de Dorothea Schlegel às leis que moviam a sociedade teve um passo importante quando ela mudou o nome de nascença. Brendel Mendelssohn passou a ser Brendel Veit, ao se casar com o banqueiro Simon Veit. Após conhecer Friedrich Schlegel, mudou para Dorothea⁵⁰ Veit, em 1797 e, ao se casar com ele, formalizou, em 1803, Dorothea Schlegel (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 118). Essa mudança por um nome não judeu também estaria relacionada à assimilação – movimento liderado pelo pai dela, que buscava o fim da distinção social entre alemães e judeus. No entanto, o que causou maior comoção foi o divórcio dela e o início do seu relacionamento com Friedrich, o qual era 7 anos mais novo. Nesse contexto, Dorothea Schlegel abandona o judaísmo e se converte ao cristianismo, mudança necessária, uma vez que as mulheres judias não tinham autonomia para optar pela dissolução do matrimônio, mesmo assim, ela só conseguiu o divórcio com a promessa de que não se casaria novamente. Ao desistir da união com Simon Veit, ela estaria, conseqüentemente, rompendo com as tradições do seu povo, o que faria dela alvo de críticas e rejeição, principalmente pelo fato de se relacionar com um homem

⁴⁹ Embora não houvesse entre Dorothea Veit e Simon Veit, uma relação de companheirismo, como a que parece ter havido entre ela e F. Schlegel, deve-se destacar que o primeiro marido dela foi justo ao permitir que o filho mais novo ficasse sob a guarda dela quando se separou, o que não era comum para a época, principalmente para as famílias judias, e ainda deu suporte financeiro para a criação do filho que viveu com ela enquanto ainda não era oficialmente casada com F. Schlegel.

⁵⁰ O nome Dorothea (*Göttergeschenk*) foi escolhido após ela conhecer Friedrich Schlegel, em 1797. (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 118).

mais novo e morar com ele sem que tivessem uma união legalizada, oficialização que só aconteceu alguns anos depois, rompendo com os dogmas e com preceitos vigentes. Segundo as leis do judaísmo, “não é possível se divorciar (do marido ou da esposa) sem a anuência da outra parte”. Além disso, após a concordância dos dois, a mulher é obrigada a aguardar o prazo de 90 dias para se casar novamente. A justificativa para isso é a preocupação na chance de a mulher engravidar e haver dúvida da paternidade da criança. Devido à religião, os judeus ortodoxos não se submetem a determinados procedimentos médicos, como um exame de DNA⁵¹, por exemplo, ou até mesmo à transfusão sanguínea. “Enquanto não houver o *guet* [divórcio religioso], é totalmente proibido ao marido e à esposa contrair outro matrimônio, pois, conforme a lei judaica, eles ainda continuam casados e unidos perante D’us” (WEITMAN, 1999).

Mesmo com toda progressão e tolerância dos contratos sociais ao longo dos anos, as regras judaicas se mantêm um pouco mais engessadas por se tratar não apenas de questões socioculturais, mas, principalmente, religiosas. No século XVIII, além dessa rigidez, havia, sobretudo, o julgamento da honra da mulher que era colocada em questão. Embora Dorothea Schlegel tenha sido ostensivamente criticada, sua atitude também foi considerada como um ato de coragem. Para Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, o mais importante para um casamento não é a escolha dos pais, mas o amor entre o casal. Nesse caso, ele defendeu que Dorothea teve coragem ao se separar de um homem que, além de ter sido escolhido pelo pai, tinha estabilidade financeira, para seguir um jovem intelectual, mas sem condições econômicas favoráveis. (STERN, 1991, p. 8). No entanto, a conversão de D. Schlegel para o protestantismo e a oficialização do casamento entre ela e F. Schlegel, o qual só ocorreu em 1804, trouxe mais consequências do que apenas as críticas recebidas, como a perda da guarda do filho Philip que passou a ser, desde então, do pai Simon Veit. Nesse momento, F. Schlegel viajava constantemente, o que acentuava ainda mais a solidão vivida por Dorothea S. O relacionamento dela com Friedrich Schlegel foi motivo para a perda de contato com pessoas do ciclo do qual fazia parte, além das relações rompidas com a própria família, com exceção da irmã Henriette, o que mostra que o julgamento motivado por um divórcio também vinha daqueles que eram mais próximos. Nem entre os intelectuais cristãos ela ganhou espaço, nem mesmo após sua conversão ao protestantismo (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 119-120), o que afetou diretamente sua vida social. No entanto, após se separar de Simon Veit, vivendo um tempo

⁵¹ Se hoje, com todo o desenvolvimento tecnológico, essa regra vigora, até mesmo porque nem todos os instrumentos modernos sejam usados pelos judeus, no século XVIII, os preceitos das leis judias precisavam ser seguidos com mais seriedade ainda do que na contemporaneidade.

sozinha com seu filho mais novo, já conseguia sentir satisfação da decisão que havia tomado. Em carta a Brinkmann, em fevereiro de 1799, ela expõe como se sente:

Há três semanas, após muitas contestações, cenas, hesitações e dúvidas, finalmente me separei de Veit e estou morando sozinha. Desse naufrágio, que me libertou de uma longa escravidão, eu não economizei nada além de uma pequena renda com a qual posso viver de forma muito modesta, muito bem, com boa coragem, meu Philip [filho caçula], algumas pessoas, meu piano [...], como uma mulher liberta que agora pode chamar algo de somente seu após pertencer a si mesma⁵². (Schlegel. D. apud BECKER-CANTARINO, 2000, p. 160-161).

Embora a relação entre ela e Simon Veit fosse harmônica, o que contribuiu com a manutenção da amizade deles até mesmo depois que ela se casou oficialmente com F. Schlegel, o fato de ter se casado tão jovem, a pedido do pai, sem poder escolher o próprio companheiro ou de ter optado por aquilo, contribuiu com o sentimento de prisão e com a comparação entre o casamento a uma vida em escravidão. A própria necessidade de contato com pessoas, o que ela mantinha mesmo enquanto casada, aparece como uma nova demanda, já que a maneira como uma mulher podia se portar frente à sociedade quando ela tinha compromisso com o matrimônio era diferença da liberdade que ela tinha sem esse tipo de comprometimento. Além disso,

A repulsa pela “escravidão” do seu casamento, a saudade do “povo”, o desejo de liberdade e o desejo de “pertencer a si mesma” são expressões da sua luta emancipatória como judia e como mulher, influenciada pelo romantismo inicial. Ela falou de uma “necessidade interior”⁵³. (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 119)

O papel da figura feminina era muito mais delimitado do que o da masculina, fosse nas relações, na vida pública ou no mercado de trabalho, o qual sofreu mudanças com o crescimento industrial. Ao se divorciar, Dorothea Schlegel precisou enfrentar um problema que até então não era uma preocupação dela: as despesas domésticas. No entanto, ela encontrou dificuldades para fazer parte do mercado de trabalho, uma vez que havia crescido em uma família burguesa

⁵² No original: “Seit 3 Wochen bin ich, nach vielen Kontestationen, Scene, nach manchem Schwanken, und Zweifeln - endlich von V. geschieden, und ich wohne allein - aus diesen [sic] Schiffbruch, der mich von einer langen Sklaverei befreit, habe ich nichts getrettet als eine sehr kleine Revenue, von der nur äußerst sparsam leben kann, vielen guten, frohen Muth, meinen Philip [den jüngsten Sohn, der durch eine private Abspreche mit Veit bei ihr bleiben durfte], einige Menschen, mein Klavier, wie eine freygelaßne, die nun erst etwas ihr eigen nennen darf, nachdem sie sich selbst angehört. [Brief an Brinkmann vom 2.2.1799; KFSa, Bd. 24, S.223f.]” (Schlegel. D. apud BECKER-CANTARINO, 2000, p. 160-161).

⁵³ No original: “Die Abscheu vor der "Sklaverei" ihrer Ehe, die Sehnsucht nach 'Menschen', nach Freiheit der Wunsch 'sich selbst anzugehören' sind von der Frühromantik beeinflusster Ausdruck ihres emanzipativen Strebens als Jüdin und als Frau. Sie sprach von einer 'inneren Notwendigkeit'.”

e não tinha sido “treinada” para atividades remuneradas. Mesmo que ela ajudasse a mãe nas tarefas cotidianas e na criação dos irmãos, nunca teve, até então, a necessidade de trabalhar fora de casa. Diante disso, tarefas que eram consideradas “trabalho de mulher”, como lavar, passar, cozinhar ou costurar para fora não condiziam com a figura que ela representava.

Não apenas Dorothea Schlegel precisou se amoldar a uma nova realidade econômica, mas também grande parte das mulheres e até mesmo homens, pois, naquele contexto, a sociedade passava por uma mudança significativa no que diz respeito ao mercado de trabalho.

A nova ordem econômica obrigou homens e mulheres a se adaptarem às mudanças que se operavam na sociedade. No caso delas, no entanto, a situação complicou-se muito com a perda de espaços que haviam sido seus, no mundo do trabalho. Com a expansão urbana, o crescimento da indústria, a crescente especialização de habilidades, muitas das tradicionais tarefas femininas estavam sendo assumidas pelas novas classes profissionais. A fiação, a tecelagem, a produção de alguns produtos de consumo (como pão, cerveja e velas) deixaram de ser atividades domésticas, de competência das mulheres da casa, para se converterem em atividades industriais, desempenhadas pelos homens nas fábricas. Se, por um lado, a liberação dessas tarefas domésticas proporcionou às mulheres maior tempo livre, que será principalmente ocupado com a leitura de romances, também as expulsou do mercado de trabalho, tornando-as mais dependentes do casamento para sua sobrevivência. Na nova ordem burguesa, portanto, passamos a ter uma especialização de funções e uma nova divisão de tarefas: aos homens cabe trabalhar e sustentar a casa e às mulheres, a administração do mundo doméstico. (VASCONCELOS, 2007, p. 126-127).

Nesse sentido, além de ter um espaço muito delimitado no mercado de trabalho, as mulheres ainda perderam muitas atividades remuneradas que podiam fazer no espaço doméstico, já que a industrialização passou a dominar esse meio. Assim, o trabalho exercido por elas em casa e prestados à sociedade, como a tecelagem, passou a ser fabril. O “setor têxtil [foi a] chave d[a] primeira revolução industrial” (PERROT, 2017). Inicialmente, o trabalho fabril abriu espaço para mulheres no setor de supervisão, por isso “não é raro encontrar, tanto na Normandia como no Sul provençal, mulheres que fiscalizam os homens no final do século XVIII. Mas no século XIX raramente encontra-se tal situação. À exceção dos estabelecimentos de tipo religioso (oficinas de caridade, internatos têxteis)” (PERROT, 2017). Ainda segundo Michelle Perrot, as mudanças trazidas pelas máquinas afetaram não apenas a vida das mulheres, que tiveram tarefas que perderam seu caráter doméstico, o que reduziu o pouco acesso à renda que elas podiam ter, como também a dos homens, que eram progressivamente substituídos pelas máquinas. No entanto, na “fábrica, a máquina reproduz e até aprofunda a divisão tradicional dos sexos e a subordinação feminina” (PERROT, 2017), pois “na luta contra as máquinas, [demonstradas nas manifestações sociais nas ruas], as mulheres estão presentes” (PERROT,

2017), mas na tentativa de garantir o bem-estar da família e, por isso, defendendo, em “seu papel tutelar de donas de casa” (PERROT, 2017, o espaço dos maridos. Em meio aos gritos contra o desenvolvimento tecnológico fabril, ouvia-se: “vamos, senhoras, retirem-se, aqui não é o seu lugar. As senhoras deviam estar perto dos seus filhos.’ Elas responderam: ‘Não, não, nosso lugar é aqui’”. (PERROT, 2017). Nesses motins, as mulheres agiam de forma mais agressiva, atirando pedras ou instigando os homens a agirem mais diretamente contra novos maquinários. Elas “não intervêm apenas como auxiliares. Elas se insurgem por si mesmas contra a máquina destruidora de um modo de produção doméstico a que são particularmente apegadas” (PERROT, 2017). Nesse contexto,

Em 1791, quando tentou-se introduzir *jennies* em Troyes, “as fiandeiras se amotinaram contra elas: foram, portanto, instaladas no campo, e depois, mais tarde, estabeleceram-se na cidade”. Em Paris, durante a Revolução, as mulheres se levantam para conseguir trabalho em domicílio, e tão turbulentas que por vezes cede-se a elas: “Mais vale deixar as mulheres isoladas e mantê-las ocupadas em casa do que reuni-las aos montes, pois as pessoas dessa categoria são como as plantas que fermentam quando se amontoam”. Os sérios motins de maio de 1846 em Elbeuf (a fábrica e a casa do fabricante foram incendiadas) devem-se à introdução de uma “trinadeira” (*sic*) de lã de fabricação inglesa, por iniciativa do industrial Jules Aroux, destinada a substituir as mulheres que, até então, faziam esse trabalho em casa e tinham a intenção de continuar. [...] No caso, as mulheres defendem, assim como os homens, seu direito de emprego. [...] As recortadoras de xales ficam indignadas “que se quisesse fazer com a ajuda de uma máquina aquilo que, há tempo imemoriais, era serviço das mulheres”. (PERROT, 2017).

As mulheres, no geral, já tinham acesso restrito ao mercado de trabalho, mas as de classes mais baixas estavam ainda perdendo para as máquinas as poucas oportunidades que tinham de assumirem atividades remuneradas. Essas mudanças que tiveram grande força na França e na Inglaterra também se estendiam ao contexto alemão. No entanto, as mulheres que haviam sido educadas não disputavam esse lugar, mas tentavam encontrar acolhimento e espaço na vida intelectual. Apesar de toda mudança social que induzia à necessidade de a mulher ajudar economicamente os maridos, houve um fortalecimento da lógica de dependência feminina. Mesmo nesse meio intelectual, do qual surgem as vanguardas e as grandes emancipações, havia bastante resistência para o trabalho poético feminino, o que dificultava para Dorothea Schlegel, por exemplo, a possibilidade de exercer atividade remunerada, apesar da necessidade que ela tinha de apoiar F. Schlegel nas despesas domésticas. Nesse cenário, o trabalho intelectual feminino era aceito quase que praticamente no campo da tradução, que era uma atividade considerada passiva. Foi dessa forma que Dorothea Schlegel encontrou oportunidade de atuar como tradutora. Ainda assim, a primeira edição da tradução de *A história do Mago Merlin*,

assim como outros trabalhos, como o próprio romance *Florentin*, foi assinada por F. Schlegel. Essa seria uma forma de garantir um retorno financeiro, uma vez que ele já era reconhecido por suas publicações. Caso Dorothea Schlegel assinasse seus trabalhos, haveria a chance de encontrar empecilhos para que eles fossem publicados, além de pouco reconhecimento e adesão social, afinal,

Uma educação sólida era considerada desnecessária e acima da capacidade feminina e, de modo geral, pensava-se que as mulheres podiam passar muito bem com as poucas prendas que lhes eram ensinadas nos internatos: desenhos, dança, música, trabalhos de agulha, francês, comportamento. Suas faculdades intelectuais podiam ser admiradas, mas não recebiam aprovação inequívoca. Muito pelo contrário: havia preconceito contra qualquer pretensão intelectual numa mulher e a ignorância era vista por muitos como parte da imagem de feminilidade. Esse *gendering* de tarefas e atividades era a parte visível de uma ideologia social da domesticidade feminina que emergia e se traduzia na noção das esferas separadas: para mulheres, o mundo da casa e da família; para os homens, o mundo do trabalho, da política e do poder. (VASCONCELOS, 2007, p. 128).

O “velho discurso” “aos homens o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos” (PERROT, 2017), estava mais vivo do que nunca e era embasado por homens considerados grandes pensadores, ainda no século XIX, ou

Pelos filósofos mais notáveis. Fichte: “Sua feminilidade proporciona preferencialmente uma aptidão prática à mulher, mas em caso algum uma aptidão especulativa.” Por conseguinte, “as mulheres não podem ocupar cargos públicos”. Hegel fala da “vocaçao natural” dos dois sexos. “O homem tem sua vida real e substancial no Estado, na ciência ou em qualquer outra atividade do mesmo tipo. Digamos de modo geral no combate e no trabalho que o opõem ao mundo exterior e a si mesmo”. A mulher, pelo contrário, é feita para a piedade e o interior. “Se se colocam mulheres à frente do governo, o Estado se encontra em perigo. Pois elas não agem conforme as exigências da coletividade, mas segundo os caprichos de sua inclinação e seus pensamentos.” Auguste Comte vai ainda mais longe, já que fala da “inaptidão radical do sexo feminino para o governo, mesmo da simples família”, em virtude da “espécie de estado infantil contínuo” que caracteriza o sexo feminino. O doméstico não lhe poderia ser entregue sem controle; mas concorda-se em confiar às mulheres – dentro de certos limites – a família, a casa, núcleos da esfera privada. (PERROT, 2017)

Além das limitações laborais às quais as mulheres estavam contidas, o pudor feminino e um comportamento contido, delicado, polido e mantido na esfera doméstica eram fortemente defendidos. Mesmo entre os grandes pensadores modernos, havia ainda grande defesa de um comportamento moral feminino. Segundo Nibert Elias, houve um movimento social entre os

séculos XVII e XIX-XX no que diz respeito à vergonha e às relações entre os sexos. A tendência é uma busca cada vez maior pela privacidade.

Na sociedade aristocrática de corte, a vida sexual era por certo muito mais escondida do que na sociedade medieval. O que o observador de uma sociedade industrializada burguesa amiúde interpreta como “frivolidade” da sociedade de corte nada mais é do que essa orientação rumo à privacidade. Não obstante, medidos pelo padrão de controle dos impulsos na própria sociedade burguesa, o ocultamento e a segregação da sexualidade na vida social, tanto quanto na consciência, foram relativamente sem importância nessa fase. [...] Só aos poucos, e mais tarde, é que uma associação mais forte de sexualidade com vergonha e embaraço, e a correspondente restrição ao comportamento, se espraia mais ou menos uniformemente por toda a sociedade. (ELIAS, 2021, p. 172).

Embora essa busca pelo pudor tenha acontecido para todos os gêneros e idades, às mulheres a cobrança era ainda maior, o que fez com que pensadores escrevessem sobre a abordagem da sexualidade, principalmente, para as meninas. Nesse contexto,

Em 1857, Von Raumer publicou uma curta obra intitulada *A educação das meninas*. O que ele prescreve no livro (p.72) como modelo de comportamento para adultos, em resposta a perguntas de natureza sexual feita pelas suas filhas, certamente não era a única forma possível de conduta em sua época, mas, apesar disso, é altamente característico do padrão vigente no século XIX nas instruções dadas tanto a meninas quanto a meninos: “[...] As crianças, se realmente crescem sob os olhos da mãe, raramente fazem perguntas a esse respeito... [...] Se as meninas perguntam mais tarde como bebês chegam ao mundo, deve-se responder que o bom Deus dá à mãe o bebê, que tem um anjo da guarda no céu que certamente desempenhou um papel invisível na concretização dessa grande alegria. [...] A mãe ... deve dizer apenas uma vez, com toda seriedade: “Não seria bom para você conhecer essas coisas e deve tomar cuidado para não escutar nada que se diga a esse respeito.” Uma moça realmente bem-educada sentirá daí em diante vergonha ao ouvir coisas desse teor.” [...]. No processo civilizador, a sexualidade, também, é cada vez mais transferida para trás da cena da vida social e isolada em um enclave particular, a família nuclear. De maneira idêntica, as relações entre os sexos são segregadas, colocadas atrás de paredes da consciência. (ELIAS, 2021, p. 173).

Embora em certos momentos Von Raumer fale sobre crianças de forma geral, o livro dele é focado na abordagem do assunto especialmente para as meninas. Mais do que isso, é de responsabilidade da mãe a tarefa de educá-las, de forma que perguntas de cunho sexual e, portanto, consideradas impertinentes não sejam feitas. Nesse sentido, até a curiosidade infantil, que se dá de forma natural, afinal, qual criança nunca perguntou como os bebês vêm ao mundo, é fruto, para esse autor, da má educação dada pela mãe, que deve estar sempre vigilante. Assim, a culpa por uma “má educação” recai sobre a mulher que fica encarregada pela formação da prole. Pelo fato de Von Raumer não expor as razões pelas quais defende o silenciamento perante

os questionamentos de cunho sexual feito por meninas, Nobeit Elias não considera os motivos do que foi proposto por ele como “racionais” (ELIAS, 2021, p 173).

Examinando racionalmente, o problema abordado por ele permanece sem solução e o que ele diz soa contraditório. Não explica como e quando a menina deve ser levada a compreender o que está acontecendo e o que lhe acontecerá. A preocupação principal é a necessidade de inculcar o “recato” (isto é, sentimento de vergonha, medo, embaraço e culpa) ou, mais exatamente, comportamento que se conforme ao padrão social. E sentimos como é imensamente difícil para o próprio educador vencer a resistência de vergonha e do embaraço que, para ele, envolve essa esfera.⁵⁴ (ELIAS, 173-174).

Esse padrão social impõe o recato como uma conduta cada vez mais apreciada, e a exposição de qualquer ideia explícita do desejo, principalmente o feminino, passa a ser alvo de julgamento e desprezo. Ao analisar o romance epistolar *Clarissa*, de Samuel Richardson, Dorothea von Mücke escreve sobre a relação entre a personagem Sara e seu pai, o Sir William, o qual “está muito disposto a ser compreensível e a perdoar sua filha por ter fugido com Mellefont” (von MÜCKE, 1991, p. 106). Apesar dessa disposição, ele

Só pode perdoar Sara ou até mesmo permitir que ela se case com Mellefont se o apego dela pelo amante puder ser submetido ao apego dela pelo pai e ao ideal do ego. O pai teme que uma paixão carnal a tenha determinado a fugir com Mellefont; se assim for, Sara se torna alienada dele e não é mais sua filha.⁵⁵ (von MÜCKE, 1991, p. 108)

Essa busca do Sir Mellefont em perdoar a filha e recuperar o apreço dela por ele não é meramente por sentir falta dela, mas, principalmente, por não poder “enfrentar a idade avançada sem ela”⁵⁶ (von MÜCKE, 1991, p. 108). Essa constatação coloca a figura feminina para além da cuidadora da casa e dos filhos, mas também dos idosos que passam a carecer cada vez mais de atenção e cuidados. A necessidade do pai é o fator que o faz ir atrás da filha impura e a perdoar. Nesse contexto em que a sexualidade e o desejo são tabus, principalmente para as

⁵⁴ Pensando não apenas no contexto em que foi escrito, mas considerando ainda a contemporaneidade, as instruções de Van Raumer sobre a educação feminina mostra-se exacerbadamente inadequada, pois o incentivo a um “sentimento de vergonha, medo, embaraço e culpa” inibe as crianças, principalmente as meninas, não só de encontrar no meio familiar um ambiente seguro para sanar suas dúvidas, mas para relatar qualquer situação de abuso que tenha sofrido. Por isso, vítimas de estupro, mesmo adultas, por exemplo, sentem-se envergonhadas em denunciar ou até mesmo em falarem sobre o assunto. Além disso, esse tipo de educação fortalece um constructo social em que a vítima não só se sente culpada como também é vista nesse lugar por boa parte da sociedade.

⁵⁵ No original: “Sir William can forgive Sara and even allow her to marry Mellefont only if her attachment to her lover can be subsumed under her attachment to her father and ego ideal. The father fears that carnal passion may have determined her to elope with Mellefont; if so, Sara has become alienated from him and is no longer his daughter.”

⁵⁶ No original: “[...] he cannot face his old age without her.”

mulheres, o interesse da família torna-se impreterível frente à vontade de punição contra a filha. Se o pai não precisasse mais dela, provavelmente, nem tentaria perdoá-la.

As questões sexuais deviam ser tratadas no domínio particular, apenas entre o casal, e, ainda assim, a exposição dos desejos femininos era algo ainda mais restrito. No entanto, passa a haver uma mudança devido à busca das mulheres em romper com a lógica de naturalização de certas ações masculinas, como os relacionamentos extraconjugais.

O casamento nas sociedades de cortes absolutistas dos séculos XVII e XVIII derivava seu caráter especial do fato de que, devido à estrutura das mesmas [sic], pela primeira vez fora quebrado o domínio do marido sobre a esposa. O poder social da esposa é quase igual ao do marido. A opinião social é formulada, em alto grau, pelas mulheres. E, se a sociedade até então aceitara apenas as relações extraconjugais dos homens, considerando as do “sexo [socialmente]⁵⁷ mais fraco” como mais ou menos repreensíveis, essas relações por parte das mulheres parecem, nesse momento, dentro de certos limites devido à mudança no equilíbrio de poder entre os sexos, como legítimas. Resta mostrar no detalhe que importância essa primeira grande mudança nas relações de poder ou, se preferirem, esta primeira onda de emancipação de mulheres nas cortes absolutistas, teve no processo civilizador, no deslocamento da fronteira de vergonha e do embaraço e no fortalecimento do controle social sobre o indivíduo. Da mesma forma que as mudanças nas relações de poder, a ascensão social de outros grupos sociais exigiu novas formas de controle dos impulsos em um nível intermediário entre os previamente impostos aos governantes e aos governados, de modo que esse fortalecimento da posição feminina na sociedade implicou (dizendo esquematicamente) uma diminuição nas restrições aos seus impulsos e um aumento das restrições dos homens. Ao mesmo tempo, forçou ambos os sexos a adotar uma autodisciplina nova e mais rigorosa em suas relações recíprocas. (ELIAS, 2021, p. 176).

Essa mudança social entre os séculos XVII e XVIII dão início a um movimento que se fortalece no final do século XVIII, que é a busca por um casamento baseado no amor e, portanto, uma onda contra os casamentos por conveniência, como era o exemplo da união entre Dorothea e seu primeiro marido Simon Veit. Ainda nesse contexto, Friedrich Schlegel era não apenas um defensor da união entre desejo sexual e companheirismo na construção das relações amorosas, como ainda revolucionou ao expor no seu romance *Lucinde* passagens que expõem o desejo sexual feminino e defende a intelectualidade da mulher, o que influenciou diretamente na recepção da obra, como será analisado nos próximos capítulos.

⁵⁷ Grito do tradutor.

1.5 *Empfindsamkeit*: doutrina da sentimentalidade a partir da razão sensível e o amor romântico

A sentimentalidade (*Empfindsamkeit*), segundo Felipe Vale da Silva, é uma tendência moral de meados de 1740, e “a incidência do Sentimentalismo na produção literária na época de seu surgimento se restringe a um *enfoque destacado da dimensão da sensibilidade humana* – de sua importância moral e constitutiva da identidade do sujeito” (SILVA, 2012 p.47). Por ter esse teor moral,

sentimentos não são válidos por si só, de forma que um indivíduo que prezasse pelo bom funcionamento da sociedade deveria controlar-se e direcionar suas motivações mais íntimas a fins meramente práticos. Antes de ser um sujeito que sente, este é *um sujeito que pensa* e se insere em uma sociedade com *actante moral*. (SILVA, 2012, p. 47).

Apesar de haver um destaque aos sentimentos humanos intensos e suas formas de manifestação, era considerada importante uma forte defesa da racionalização e do controle dos impulsos do sujeito para a manutenção da ordem social. O problema com a forma como o conceito de sentimentalidade era exposto nesse momento foi, principalmente, com seu “tom demasiado generalizador, forçosamente abstrato e avesso à efetividade da vida do sentimento e sua complexidade” (SILVA, 2012, p.48). Esse racionalismo desconsidera as complexidades humanas e, portanto, a subjetividade. Essa formulação da teoria do *Empfindsamkeit* já era uma ideia mais trabalhada do que Huet havia conceituado. Para ele, tratava-se da

necessidade extrema de cuidado na estruturação interna da obra de arte, a obediência às regras aristotélicas de causalidade e verossimilhança [...]. O que Huet denomina com o nome de romance é composto de histórias de amor, “realizadas com arte, descritas em prosa, de um modo muito livre, mas organizadas artisticamente e destinadas, sobretudo, para doutrinar e divertir o leitor”. (MEDEIROS, 2015, p. 148)

O conceito da sentimentalidade era pertinente, mas ainda não atendia ao que os “teóricos alemães do ‘emocionalismo estético’” (SILVA, 2012, p. 49) buscavam, já que eles visavam “ao desmonte dessa espécie de racionalismo vigente no discurso acadêmico da época” (SILVA, 2012, p. 49). Segundo Silva, o Sentimentalismo na história cultural alemã traz maior significado, pois ela modificou a forma como o leitor recepcionava a obra e se deixava ser renovado por ela, o que estreitou a relação entre leitor e texto – o que se aproxima um pouco mais do que os modernos pretendiam do que até então acontecia.

Neste contexto, a figura do leitor ganha uma consideração nunca vista anteriormente na gênese mesma de obras artísticas. Consequentemente, aspectos formais que estabeleçam vínculo entre leitor e texto passam a ser vastamente utilizados a partir de algumas iniciativas de escritores de romances epistolares e sentimentais. Vale como uma peculiaridade da cultura de leitura do século XVII a ênfase na capacidade que o texto literário bem estruturado teria de suscitar determinadas emoções e estados anímicos em seu leitor, de forma a confrontá-lo com reações emotivas que, por fim, lhe permitiriam conhecer e se relacionar de forma produtiva com suas próprias inclinações não-rationais, promovendo uma espécie de educação sentimental. Nesta chave, o princípio racional de leitura (i.e., cronológica, concatenada, que encara o texto de ficção como uma sucessão de eventos que constituem um todo estético e conceitual a ser julgado racionalmente) daria lugar a uma leitura de identificação, por força da própria mudança e condições de difusão do texto literário que se deixam instalar pelo novo público leitor. (SILVA, 2012, p. 49)

A defesa da liberdade de expressão de sentimentos na literatura provocaria, então, reações emocionais no leitor. Nesse sentido, a escrita epistolar ganha muita força, já que, nesse gênero textual, há mais abertura para a livre expressão sentimental e de si de forma natural. Embora alguns teóricos alemães tenham reformulado o conceito de Sentimentalidade, evidenciando uma evolução do uso do termo, ele ainda passou por uma nova teorização durante o primeiro romantismo alemão. Nesse sentido, Friedrich Schlegel defendeu que a sentimentalidade não se resume apenas a histórias de amor, como apresentado por Huet, mas está diretamente relacionada às ideias estéticas e preocupações com o fazer poético, produzindo uma obra que é parte da reflexão, assim como também leva a ela. Não se trata do sentimentalismo clichê, que F. Schlegel chamou, em *Conversa sobre a poesia*, de “sentimento sensível”, mas do sentimento espiritual, o qual depende do desenvolvimento intelectual e reflexivo do indivíduo (seja ele o autor ou o público), e não apenas a provocação de sensações sentimentais no leitor. O ponto central é ser parte de um elemento que leve o leitor ao próprio desenvolvimento como indivíduo. Segundo Constantino Medeiros, essa busca foi iniciada pelas teorias de Friedrich von Blanckenburg, para o qual

o gênero do romance representa um instrumento didático muito útil na formação de leitores, principalmente pela manutenção da regra clássica da causalidade e da verossimilhança. De acordo com essa ideia, enquanto representação possível fundamentada nonexo causal, o romance se torna igualmente um catalisador da imaginação do leitor burguês, ao mesmo tempo em que o faz sentir-se representado nessa forma de exteriorização artística. De certo modo, a insistência de Blanckenburg para que o romancista se pautasse na verossimilhança e nas regras de causalidade é uma tentativa de escapar ao sentimentalismo da estética da *Empfindsamkeit*, predominante em grande parte do século XVIII nas camadas sociais mais elevadas. Ao restringir o efeito da representação artístico-literária aos ditames racionais, Blanckenburg também intenta emprestar ao gênero do romance uma finalidade instrutiva e

formadora, e não apenas um deleite aristocrático. (MEDEIROS, 2015, p. 154)

O problema na teoria de Blanckenburg e de outros iluministas era a forma doutrinária como impõem suas ideias, além da defesa da possibilidade de que “todo personagem e acontecimento no romance deve ser passível de compreensão segundo as regras de uma lógica estritamente racional” (MEDEIROS, 2015, p. 155). Se opondo à regra clássica da causalidade, “Schlegel indica que não é o contexto dramático da história que torna o romance um todo, ou uma obra completa, mas o contato com unidade superior à mera letra” (MEDEIROS, 2015, p. 155). Para ele, a obra não precisa ter um fim em si mesmo em sua totalidade, ou até mesmo ter um caráter acabado para atingir o seu ideal. Partes de uma mesma obra podem ter a mesma ou maior importância que a obra inteira, como ele afirma sobre o *Wilhelm Meister*, já que “diversos episódios na obra de Goethe têm um fim em si mesmo, o que frustra o leitor ou crítico que procura se orientar apenas pela regra clássica da causalidade” (MEDEIROS, 2015, p. 155). Embora F. Schlegel tenha partido da ideia de o romance ser elemento construtor do desenvolvimento do indivíduo, o que dialoga com Blanckenburg, ele não defende um caráter moral do romance e parte do princípio de que não deve haver qualquer regra que imobilize ou limite o fazer poético. Além disso, ele rompe, junto com outros jovens de Jena, “não apenas [com a] tradição crítico-literária e às normas sociais até então vigentes, mas também [exterioriza] um conflito com o próprio conceito de normalidade” (MEDEIROS, 2015, p. 156). Um exemplo claro disso é a própria estrutura do *Lucinde*, que não segue qualquer ideia clássica ou norma até então vigente.

Diferentemente da época antiga, a literatura moderna não tem mais aspecto didático, moral, e rompe, principalmente, com a ideia anterior de reduzir a arte a um objeto de prazer. Assim, passa a haver a defesa de uma arte que aborde temas intempestivos ou até como do grotesco. Por isso não traz tranquilidade ao espírito. Ela passa a entrar no mundo dos homens, ou seja, sai do espiritual para o exterior, e deste para o interior, abordando a subjetividade humana. A produção de textos que tinham como foco a sentimentalidade não era um objetivo apenas dos autores, mas também dos leitores, já que “o alastramento da tendência gera um público que, guiado por uma busca de conteúdos emocionais em sua experiência de mundo, renova a recepção de arte e se deixa ser renovado por ela”, ou seja, criava-se um sentimento de identidade entre leitor e personagem. Mais do que isso, “essa dinâmica de recepção se torna uma verdadeira ‘moda’ quando passa a ultrapassar as barreiras da literariedade e se vê uma forte incidência do Sentimentalismo sobre a escrita de cartas pessoais de toda uma geração” (SILVA, 2012, p. 49). Apesar dessa identificação buscada pelos leitores, o primeiro romantismo

alemão não se baseou exclusivamente na ideologia da racionalidade, defendida pelo Esclarecimento, ou pelo ímpeto que direciona o indivíduo em suas ações e decisões. O grupo de Jena destacou a importância do equilíbrio entre essas duas instâncias: razão e emoção; e trabalhou a sentimentalidade para além das sensações, ou seja, o sentimento sensível.

Na *Conversa sobre a Poesia*, Schlegel afirma que “romântico é justamente o que nos apresenta um conteúdo sentimental em uma forma da fantasia” (p.56). [...] “Romântico” e “sentimental” chegam a funcionar como sinônimos, desde que se esqueça o “significado corriqueiro e pejorativo da palavra sentimental, em que por esta denominação se entende quase tudo o que comove de modo trivial, é lacrimoso e cheio daquele familiar sentimento de honradez”. Para Schlegel, sentimental é “onde o sentimento domina, mas aquele sentimento espiritual, não o que provém dos sentidos”. Se os sentidos dizem respeito ao contato direto e objetivo com as coisas, o espírito se refere à presença do pensamento reflexivo no acesso ao ser. Espírito é o sentido que vê a si mesmo. (DUARTE, 2011, p. 44)

Os românticos de Jena buscaram algo mais profundo, que é o sentimento espiritual. Por isso, o sentimento de identificação entre personagem e leitor não pode se dá, para os românticos de Jena, apenas de forma superficial, provocando emoções sensíveis, mas o fazendo ir além, ao refletir e se reconstruir como indivíduo.

A identificação que se criava entre o público e os textos literários influenciou a forma de escrita da vida real, induzindo a uma escrita poética, estética, reflexiva e, muitas vezes, filosófica. A escrita de textos epistolares ficou tanto em evidência que também passou a ser representado dentro de romances, como pode ser observado no *Werther*, no *Lucinde* e no *Florentin*. É importante considerar a riqueza em material epistolar produzido pelos membros do romantismo alemão, como da própria Dorothea Schlegel, por exemplo⁵⁸. Enquanto nos textos literários se defendia a união entre ideia espontânea e reflexão crítica, para a escrita de cartas havia um empenho na espontaneidade, na intimidade e na liberdade de se expressar emoções e sentimentos sem grandes preocupações estéticas e formalidades, aproximando o texto a uma conversa entre pessoas próximas (SILVA, 2012). Havia, sobretudo, uma ênfase nas demonstrações de afeto e de amizade, nas quais não sobressaia a vergonha para se declarar admiração e amor pelo amigo. No conceito de Friedrich Schlegel, por exemplo, é exposta “a presença do amor e da amizade como o nexos essencial entre o sujeito e o mundo” (MEDEIROS, 2015, p. 119). Essa profunda sentimentalidade e valorização da amizade é explicitamente exposta em *Florentin* na forma como o protagonista e Eduard se tratam, por exemplo. Não há

⁵⁸ “De forma bastante importante, o mesmo público que produz cartas é o que lê e produz literatura a partir do final de 1740, de onde se vêm repercussões cruciais para a formação de uma literatura de caráter propriamente alemão nas décadas subsequentes.” (SILVA, 2012, p. 52).

entre eles o menor medo de se expressarem um para o outro ou de serem mal interpretados⁵⁹. A amizade era uma relação que, assim como o casamento, passou a ter um importante papel social, por isso, a frieza e o distanciamento tão comuns nas relações sociais da sociedade alemã rompiam uma barreira do que poderia ser considerado superficial ou conduta institucionalizada para focar no sujeito e em suas emoções quanto às pessoas que lhe eram caras.

A pretensa busca por uma naturalidade das relações intersubjetivas, dado que esses tópicos identificam como núcleo da cultura da época, operaria em um nível simbólico-cultural como um embate contra as artificialidades das relações cortesias que teriam marcado séculos de história europeia até o momento, e, por outro lado, a própria despersonalização decorrente da modernização, que acentuaria o enfraquecimento de relações intersubjetivas. Dessa forma, tanto o Sentimentalismo quanto a convenção epistolar que dele derivou valeriam, em um nível de análise sociológica, como promotores e veiculadores de uma visão de mundo legitimadora de novas formas de relação social (ainda que apenas ideal), baseadas não em sistemas de hierarquias classistas, mas em uma ética de afinidade, na correspondência de sentimentos de “gleich empfindenden Seelen”⁶⁰ – a conjunção afetiva constrói, segundo essa lógica, o microcosmo social que identifica o indivíduo na medida em que neste meio ele pode pessoalmente investir valor, e ver seu valor pessoal refletido (i.e., conforme atua na vida emocional e objetiva de outras pessoas “escolhidas”) (SILVA, 2012, p. 51).

Nesse sentido, “no amor [romântico] há de tudo: amizade, companhia agradável, sensualidade e paixão; tudo isso deve estar presente no amor, e cada coisa deve fortalecer, suavizar, animar e elevar a outra” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 61). Para F. Schlegel, a sentimentalidade (*Empfindsamkeit*) trata-se de um sentimento espiritual, o qual “se refere à presença do pensamento reflexivo no acesso ao ser. Espírito é o sentido que vê a si mesmo. Essa situação marca a arte moderna pelo caráter reflexivo” (DUARTE, 2011, p. 44) e a busca pela amizade verdadeira e pelo amor faz necessário reflexões sobre os sentimentos e como eles atingem o indivíduo. Ele ainda “legitima a sensualidade como novo componente habitual do papel da mulher”⁶¹ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 130). “Ao contrário do romance do século XVIII, Schlegel não distinguiu entre o amor sensual e o espiritual em *Lucinde*, celebrando a união sexual e como uma expressão da unidade do mortal e do imortal, do físico e do espiritual”⁶² (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 129).

⁵⁹ O afeto entre ambos é evidente e público, como será abordado no próximo capítulo.

⁶⁰ “Almas acometidas pelo mesmo tipo de sentimento”.

⁶¹ No original: “Schlegel legitimierte die Sinnlichkeit als neue Komponente in der herkömmlichen Rolle der Frau.”

⁶² No original: “Anders als der Roman des 18. Jahrhunderts unterschied Schlegel in der *Lucinde* nicht zwischen sinnlicher und geistiger Liebe, indem er die sexuelle Vereinigung als Ausdruck der Einheit des Sterblichen und Unsterblichen, des Körperlichen und Geistigen feierte.”

O amor seria mais do que um sentimento abstrato, pois se concretizava na pessoa amada e nas atribuições que esta provocava no ser amado. Por isso, Julius⁶³ “buscava o amor em toda parte onde ele não poderia ser encontrado, e então, quando possuía o mais elevado bem, não sabia ou não tinha ousado lhe dar o verdadeiro nome”. Embora os conceitos de F. Schlegel sobre o amor romântico não tivessem, na teoria, distinção de gênero, uma vez que ele apenas defendia a unidade entre amor sensual e espiritual em uma mesma relação, em *Lucinde*, ao falar do sentimento descoberto por Julius, há uma clara diferenciação entre a forma como o homem e a mulher sentem: “Agora, ele reconhecia que o amor, que para a alma feminina é um sentimento indivisível e completamente simples, para o homem apenas pode ser uma alternância e uma mistura de paixão, amizade e sensualidade, e com alegre admiração que era tão infinitamente amado quanto amava” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 88). Ao longo do romance, as distinções entre o feminino e o masculino são observadas em detalhes nem sempre explícitos, como será evidenciado no segundo capítulo deste trabalho. Apesar disso, há uma defesa indistinta de que

O amor não é apenas o desejo de infinito, ele também é o sagrado prazer em face de uma bela realidade presente. Não é apenas uma mistura, a transição do mortal para o imortal, mas a perfeita unidade de ambos. Há um amor puro, um sentimento indivisível e simples, sem a mínima presença perturbadora do desejo intranquilo. Cada um dá ao outro aquilo que recebe, tudo é idêntico, completo e perfeito em si, como o beijo eterno das crianças divinas. (SCHLEGEL, F. 2019, p. 96)

Enquanto em *Lucinde* há um destaque explícito à sentimentalidade em relação ao amor romântico, em *Florentin*, de Dorothea Schlegel, essa ideia aparece na construção do romance, trabalhando não só a força do amor romântico como também da valorização da amizade, como a forte conexão entre Florentin, Eduard e até mesmo Juliane. Mesmo sabendo dos sentimentos que o protagonista nutria por sua noiva, a amizade de Eduard por ele não era abalada. Pelo contrário, ele estava disposto a seguir Florentin até a América. O companheirismo construído por eles era forte e inabalável⁶⁴.

Seja na construção do romance, nas ideias reflexivas, ou na escrita de cartas, a nova leitura da *Empfindsamkeit* é um elemento central tanto em Friedrich Schlegel, quanto em Dorothea Schlegel. A consideração desse conceito, portanto, torna-se essencial para a análise e comparação entre os romances *Lucinde* e *Florentin*.

⁶³ Protagonista de *Lucinde*.

⁶⁴ Essa relação é analisada no capítulo 2.

2. FICÇÃO E IDEAL: *FLORENTIN E LUCINDE*

Amor é um cuidar que ganha em se perder; é querer estar preso por vontade. (Camões)

Neste segundo capítulo, o foco maior é uma análise literária e uma comparação entre os romances *Florentin*, de Dorothea Schlegel, e *Lucinde*, de F. Schlegel, em busca de saber até que ponto as duas obras dialogam entre si e se isso realmente acontece. Para tanto, é importante entender a doutrina da sentimentalidade a partir da ideia do sentimento espiritual, como isso se aplica nessas duas obras e qual a relação entre esse conceito, a vida e a obra de Dorothea Schlegel como escritora. Parte-se, ainda, do princípio de que *Florentin* e *Lucinde* têm caráter autobiográfico⁶⁵, o que influenciou tanto a recepção quanto as críticas que Dorothea sofreu após a publicação desses romances. A fim de aprofundar a leitura sobre o papel feminino no entorno de Dorothea Schlegel, pretende-se fechar este capítulo analisando as diferenças impostas aos gêneros nos dois textos e como a abordagem de F. Schlegel e a de Dorothea Schlegel são distintas, embora ele estivesse à frente de seu tempo no que diz respeito à visão sobre a mulher na sociedade. Dessa forma, pretende-se entender se a sintonia ou dissonância entre os romances têm conexão direta ao fato de Dorothea ser mulher em um contexto no qual não havia, de fato, espaço no mundo literário e crítico para pessoas do sexo feminino.

2.1 *Florentin*, de Dorothea Schlegel, e *Lucinde*, de Friedrich Schlegel: duas obras que dialogam

O romance *Florentin* tem vários pontos de convergência e de divergência em relação ao *Lucinde*, que deflagrou a escrita do primeiro. Ambos dão espaço a uma breve retratação do ambiente natural, mantendo o aspecto do romantismo de contemplação da natureza, a qual aparece como elemento que se envolve intrinsecamente nas emoções dos personagens⁶⁶. Essa conexão fortalece a defesa dos primeiros românticos de romper com a divisão entre sujeito e natureza. “Por fim, o estranhamento entre sujeito e natureza teria fim tão logo a ideia de

⁶⁵ Segundo Bárbara Becker-Cantarino, a escrita de *Lucinde* foi uma ambição literária, na qual houve o entrelaçamento entre relacionamentos privados e pessoais de F. Schlegel e mulheres reais. Os primeiros planos para a escrita de um romance que expusesse suas experiências românticas privadas foram em 1794, mas apenas em 1798, após o divórcio da sua amada Brendel Veit/ Dorothea Schlegel, ele de fato segue os planos de escrita do livro (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 124).

⁶⁶ A relação entre indivíduo e natureza já aparece na análise que Winckelmann faz da poesia Grega, a qual é inimitável, também, devido à natureza grega que contribuiu com seus artistas.

natureza orgânica fosse assimilada – a considerar um todo orgânico, o sujeito teria de se aceitar como parte inseparável da natureza e aceitar a natureza como parte inseparável de si mesmo.” (FOSCOLO, 2010, p. 80). Dessa forma, o poder dela atua sobre o homem não apenas como um dos elementos construtores da imaginação – que tem como médium a reflexão – como também influencia diretamente seu estado de espírito, como representado tanto em *Lucinde* quanto em *Florentin*. A paisagem natural não precisa ser exuberante para expor sua exuberância, pois

A natureza mais uniforme e plana é o melhor mestre para o pintor de paisagens. Basta pensar na riqueza da arte holandesa nesse gênero. Pobreza gera economia: desenvolve-se um sentido comedido que se encanta com o mais leve aceno de vida superior na natureza. Então, quando o artista encontra cenas românticas em suas viagens, elas atuam com ainda mais intensidade sobre ele. A imaginação também tem suas antíteses: o maior pintor de paisagens lúgubres, Salvatore Rosa, nasceu em Nápoles. (SCHLEGEL, W. 2020, Fragmento 190, p. 123)

Esse trecho de Wilhelm Schlegel aponta como a natureza por si só não é elemento suficiente para a construção artística, uma vez que ela, apesar de provocar sensações no homem e influenciar sua criação, não atua sem o intermédio da reflexão. Assim, ela serve como ponto de partida. Por isso “a natureza mais uniforme e plana é o melhor mestre para o pintor de paisagens”, pois, por apresentar menos detalhes, ela dá mais espaço para a imaginação. Além disso, a criação artística não se resume apenas ao que está disposto ao indivíduo, como é o caso de Salvatore Rosa, o qual tem origem em uma cidade de clima mediterrâneo, o que proporciona ao local “verões longos, secos e muito quentes e invernos curtos e amenos”⁶⁷. Opostamente, ele é reconhecido, por exemplo, por obras que “retratam cenas extravagantes com cores escuras e ambientes horripilantes” (Nota do tradutor em: SCHLEGEL, F, 2020, p. 123). Sem o uso da reflexão e da imaginação, ele não teria criado obras que retratem uma natureza tão distinta da que o rodeava. “O impulso criador originário na natureza manifesta-se em sua forma mais sofisticada quando intermediado pela reflexão – ou seja, mediante intervenções da razão, que deve lhe dar forma” (FOSCOLO, 2010, p.93).

A relação entre indivíduo e natureza não é imperativa apenas no campo da produção literária que a usa como elemento construtivo, mas também como uma força que age diretamente sobre os ânimos humanos, como é representado em *Lucinde* e em *Florentin*. Enquanto no prólogo de *Lucinde*, “uma planta esplêndida se ergue do frutífero solo que a nutre, carregando amorosamente muitas coisas,” (SCHLEGEL F. 2019, p. 17), *Florentin* é iluminado em sua linha inicial pela “primeira linda manhã de primavera” (SCHLEGEL, D. 2023, p 11),

⁶⁷ Informação disponível em: [Cidades da Itália com os melhores climas - Trastevere \(trasteverecidadania.com\)](https://trasteverecidadania.com)

que varre os últimos traços do inverno e traz um ar quente ao ambiente. No entanto, mesmo nos campos onde brotam as flores, pode haver uma reviravolta que inunda tudo. Assim, um temporal desestrutura toda essa calma. Essa primeira cena já entrega pistas da complexidade na construção do enredo⁶⁸ e dos personagens. A agradável atmosfera do início da primavera dá espaço a uma chuva torrencial, que pode simbolizar os conflitos internos vividos pelo protagonista Florentin, que se perde, tanto literalmente pelo caminho, quanto emocionalmente, e se depara com questionamentos existencialistas.

Seja minha jornada como a minha vida, e como toda a natureza, avançando inexoravelmente! ... O que encontrarei nesta jornada de vida, ou nesta vida de viagens? ... Orgulho-me de ser uma pessoa livre, e este sol, este abraço caloroso, os rebentos jovens, a expectativa das coisas que me ultrapassam, é porque eu também espero... e o quê? ... A esperança e a expectativa já haviam me abandonado há muito tempo com todas as coisas coloridas! ... Seria tolice se esse caminho finalmente me levasse ao lugar certo, como toda a vida, a um objetivo inevitável.⁶⁹ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 12)

Já Julius, em *Lucinde*, “respirava a primavera, observando claramente a eterna juventude ao [seu] redor e sorrindo” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 19). Olhando pela janela, percebe que “a manhã merece certamente ser chamada de bela, o ar está calmo e bastante quente, a grama em frente a [ele] também está bem fresca, e como a extensa planície, ora se eleva e ora declina” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 21); assim como as emoções humanas, que em alguns instantes estão em êxtase, em outros em completa desarmonia e desânimo. Em um de seus momentos de ócio, à beira de um riacho, ele “acompanhava as ondas que passavam. Mas as ondas fugiam e passavam tão serenas, quietas e sentimentais como se um Narciso quisesse se refletir em uma superfície clara e embriagar-se em seu belo egoísmo” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 47). As ondas seguiam tão calmas quanto seu observador, mantendo uma constância conectiva entre personagem e natureza, a qual é apresentada em sua exuberância e força indomável pela primavera nos dois romances.

Em *Florentin*, da mesma forma como os primeiros dias da primavera trazem a umidade branda e a leve sensação de calor que vão dando espaço a uma mudança climática, a chuva lava a angústia e traz a calma reflexiva. Assim que Florentin se desvencilha da terrível

⁶⁸ Aspecto também de grande valor em *Lucinde*, assim como a forma inovadora de construção de um romance fragmentário construído por F. Schlegel.

⁶⁹ No original: “Sei meine Reise wie mein Leben, und wie die ganze Natur, unaufhaltsam vorwärts! ... Was mir nur begegnen wird auf dieser Lebensreise, oder diesem Reiselben? ... Ich rühme mich ein freier Mensch zu sein, und dieser Sonnenschein, dieses laue Umfängen, die jungen Knospen, das Erwarten der Dinge, die mich umgehen, ist schuld, dass auch ich erwarte... und was? ... War mir doch mit allem bunten Spielzeug schon längst Hoffnung, und Erwartung entflohen! ... Närrisch genug wäre es, wenn mich dieser Weg auch endlich an den rechten Ort führte, wie alles Leben zum unvermeidlichen Ziel.”

tempestade, esgotado, sai com seu cavalo⁷⁰ na esperança de encontrar um abrigo e, frente à exaustão e ao desânimo do animal, que até então seria sua única companhia e amigo, o viajante tenta aquecê-lo, colocando as mãos nas suas orelhas e o encorajando: “você é um animal da real, um animal para reis” (SCHLEGEL, D. 2023, p. 13). A tentativa de levar ânimo ao seu companheiro é seguida por um período de paz e solidão, que fez o protagonista se desligar do sofrimento, fosse o do presente ou o que o acompanhava ao longo da vida, e conseguir aproveitar o instante.

Houve momentos para ele em que não tinha consciência de nenhum relacionamento opressivo ou passado. Especialmente na solidão e ao ar livre, ele sentia como se tivesse abandonado tudo o que um dia o machucou e agora caminhava em direção a uma perspectiva serena. Ele podia imaginar que em um piscar de olhos poderia ter morrido e, com esse sentimento bom, que havia passado para uma existência mais linda.⁷¹ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 13-14)

Nesse instante de grande reflexão, o viajante questiona o porquê de ainda ter impulsos para se conectar com as pessoas, pois prefere o isolamento, já que sua vida fora marcada pela solidão. Essa passagem expõe uma semelhança entre ele e Julius, de *Lucinde*, o qual apresentou alguns momentos de depressão e pura desilusão em que “não pensava em si mesmo, apenas de vez em quando lhe sobrevinha o sentimento claro de que, de repente, se arruinaria. Reprimia o arrependimento com orgulho e os pensamentos e as imagens de suicídio, os quais foram tão familiares em sua melancólica primeira juventude” (SCHLEGEL, F, 2019, p. 78). Apesar disso, e entregue à solidão, Florentin ainda sonhava com o dia em que encontraria uma mulher para amar: “Aqui na floresta é lindo, e aqui eu gostaria de permanecer... Oh, aqui, aqui eu deveria permanecer! ... Sozinho? ... ah, sozinho não! ... com ela! Meus olhos ainda não a viram, mas eu a conheço... [...] oh, ela deixará tudo por mim...” (SCHLEGEL, D, 2023, p. 13). Esse trecho mostra uma conexão entre os dois romances, pois ambos os protagonistas desejam uma companheira que os tenha como prioridade e os siga para qualquer lugar. Esse desejo masculino, embora fosse basicamente um padrão, não correspondia, necessariamente, às expectativas das mulheres e, no romance de Dorothea Schlegel, as personagens femininas demonstram não só ter personalidade forte, mas também vontade própria, o que diferencia a

⁷⁰ Segundo Martha Helfer, esse cavalo seria para Florentin a representação de uma mulher, a qual “é um protótipo de fidelidade e subordinação, é feliz em sua inquestionável submissão e falta de razão, e quem não quer nada mais do que ser guiado por seu mestre até o fim da vida” (HELFER, 1999, p. 153).

⁷¹ No original: “Es gab für ihn Momente, wo er sich keines drückenden und keines vergangenen Verhältnisses bewusst war. Ihm war besonders in der Einsamkeit und im Freien, als hätte er alles, was ihm jemals weh getan, zurückgelassen, und ginge nun einer heitern Aussicht entgegen. Er konnte sich einbilden, vor einem Augenblick gestorben und mit dieser besseren Empfindung in ein schönes Dasein übergegangen zu sein.”

abordagem dos dois romances na representação das mulheres, como será analisado mais à frente.

Outro ponto de observação é a escolha dos nomes dos personagens, a qual foi cuidadosamente feita. Florentin dialoga diretamente com a estação do ano que contempla o romance e se origina do latim, significando “florescente; de alta estima”⁷². Também deriva “da palavra latina ‘florens’, que designa flores e a primavera; Flora é o nome da deusa romana antiga da primavera” (BRANDSTÄDTER; JEORGAKOPOULOS, 2001, p. 16). Está, portanto, diretamente ligado a essa estação do ano, que marca o clima esperançoso provocado pelos primeiros traços de vida que ressurgem, pelo reflorescer da bela natureza. Esses elementos reacendem os campos e trazem vivacidade e beleza para a existência da personagem Juliane. Ela passa a sentir um novo sopro de vida a partir do momento que conhece Florentin, já que a vivência com ele possibilitou momentos de busca pelo novo e de aventuras que ela, como mulher, jamais havia imaginado. Enquanto isso, o nome Lucinde também conduz leveza, uma vez que significa “luz” e, ao longo do romance de F. Schlegel, é possível perceber que “Lucinde representa, simbolicamente, a portadora da luz para Julius”⁷³ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 128). Seu nome também deriva de “Lucina, a deusa romana do nascimento” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 118). Da mesma forma que Florentin simboliza uma nova expectativa para Juliane, Lucinde simboliza a esperança e a lucidez para Julius, que passa a ter novos impulsos de vida e volta a ver sentido no sublime sentimento do amor.

Além dessas representações, há uma correspondência direta entre os nomes de ambos os romances. Enquanto em *Lucinde* o protagonista se chama Julius, originalmente “palavra latina *iovilius*, que significa ‘dedicado a Júpiter’⁷⁴, Juliane, que tanto inspira Florentin, “significa ‘jovem’ ou ‘cheia de juventude’⁷⁵, mas os dois também são sobrenomes românicos que indicam “aqueles da família Julier”⁷⁶. A própria correspondência clara entre eles, que são formados pelo mesmo radical: “juli”, e um é diretamente a versão feminina do outro, também serve como ponto de convergência entre esses romances⁷⁷. Além disso, a vida dos personagens desses dois textos acaba, de certa forma, se conectando, seja por haver semelhanças ou

⁷² “Der Blühende, der Hochangesehene”: [▷ Vorname Florentin: Herkunft, Bedeutung & Namenstag](#) .

⁷³ No original: “Lucinde steht symbolisch für die ‘Lichtbringerin’ für Julius.”

⁷⁴ No original: “Der Name Julius geht auf das lateinische Wort „iovilius“ zurück, was übersetzt „dem Jupiter geweiht“ bedeutet.” [▷ Vorname Julius: Herkunft, Bedeutung & Namenstag](#).

⁷⁵ [juliane significado bíblico ; \(ibrath.com\)](#)

⁷⁶ <https://www.vorname.com/name,Julius.html#:~:text=Der%20Name%20Julius%20geht%20auf,aus%20dem%20Geschlecht%20der%20Julier%E2%80%9C>.

⁷⁷ O nome Juliane também aparece rapidamente em *Lucinde*, como uma amiga de Julius (SCHLEGEL, F. 2019, p. 104).

oposições diretas, principalmente na distinção entre o comportamento de cada um em relação ao próprio gênero, como será abordado nos tópicos a seguir.

2.2 O papel de gêneros nos romances *Florentin* e *Lucinde*: sintonia ou dissonância?

O romance *Lucinde* foi uma concretização do que F. Schlegel teorizou sobre o amor romântico: união entre amor sensual e amizade. Seus elementos são construídos enquanto os sentimentos de Julius por sua amada são explicitados. Conforme ele a descreve, expõe o que sente, de forma a criar uma atmosfera de exaltação e admiração por ela. Essa construção coloca em destaque o posicionamento de F. Schlegel, o qual “elaborou um conceito básico de beleza moral semelhante ao de Schiller e Kant para as mulheres e viu, em princípio, a possibilidade de que o elevado ideal de humanidade pudesse se manifestar numa mulher” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 123)⁷⁸. Isso evidencia a tendência dele à exaltação da mulher. Em um de seus ensaios (*Sobre a Diotima*, 1795), ele “desenvolveu a imagem de uma mulher humanamente (não apenas moralmente) extraordinária, que é artística, sensual e espiritualmente perfeita ao mesmo tempo” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 123)⁷⁹. Nessa perspectiva, “em seu romance *Lucinde* (1799), Schlegel retratou a mulher amada como a sacerdotisa e portadora de luz, que personifica a arte e o amor, e que fertiliza e possibilita o trabalho artístico do homem. A própria *Lucinde* é arte, musa e mãe” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 123), uma figura colocada como superior às demais. Já no *Florentin*, Dorothea Schlegel não expõe nenhuma supervalorização de alguma personagem feminina ou exalta explicitamente uma mulher ou um homem. A construção das personagens femininas nos dois romances segue caminhos opostos.

Apesar das exaltações que o protagonista de *Lucinde* faz à sua amada e da ausência desse tipo de construção em *Florentin*, pode-se afirmar que o segundo romance mantém uma postura de maior valorização e dedicação àquilo que seria feminino, pois faz uma abordagem que explora suas complexidades⁸⁰, não colocando as mulheres como seres divinos. Ela cria

⁷⁸ No original: “Er entwarf ein Grundkonzept der sittlichen Schönheit ähnlich wie das Schillers und Kants für die Frau und sah prinzipiell die Möglichkeit, dass sich in einer Frau das hohe Ideal von Menschheit manifestieren könne.” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 123)

⁷⁹ No original: “Schlegel entwickelte hier das Bild einer menschlich (nicht nur moralisch) vollendeten Frau, die künstlerisch, sinnlich und geistig zugleich vollkommen ist.” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 123)

⁸⁰ A importância que Dorothea Veit Schlegel dava à construção de personagens complexas e de uma escrita que visasse além da subjetividade está presente em *Florentin* como também nas críticas estabelecidas por ela. Em carta a Caroline Paulus, em 20.9.1804, por exemplo, ela critica “quando a autora ‘não tem permissão para ser muito

personagens que vão além das superficialidades e idealizações ao mostrá-las como figuras cheias de autonomia, vontades e conflitos, mesmo em contextos em que esteja pressuposta a dominação delas. Considerando a ordem cronológica, começamos pelo romance *Lucinde*, que é construído a partir de relatos e cartas do protagonista Julius.

2.2.1 Figura feminina em *Lucinde*

Como uma forma de declarar seus sentimentos mais intensos para a sua companheira Lucinde e de provar que o que sente se destaca em relação a tudo que havia sentido até ali, Julius narra experiências que viveu com outras mulheres em outros relacionamentos, dando alguns detalhes de como elas eram. Enquanto ele descreve suas antigas paixões e seus casos, cria-se uma atmosfera comparativa que tende a enaltecer Lucinde, a qual é colocada não só em um lugar de destaque em relação às outras mulheres, como também de evidência no que concerne sua personalidade, a forma como o relacionamento entre os dois se constrói e como um forte elo entre eles é desenvolvido. No entanto, o ponto central dessa declaração é o que é feito para ressaltar o fato de nunca alguém ter lhe provocado sentimentos tão intensos e que conciliassem amizade e amor em uma mesma pessoa. Assim, enquanto os relacionamentos anteriores eram apresentados como defeituosos ou incompletos, a relação dele com Lucinde demonstrava-se fora de qualquer questionamento ou construção de lacunas, já que nela ele havia encontrado não só amor, paixão e desejo, mas também cumplicidade, compreensão e companheirismo. Dessa forma, essa personagem é exaltada e destacada em comparação a qualquer outra mulher descrita no romance.

Esse enaltecimento da personagem Lucinde, em um primeiro momento, ilustra uma sublimação da figura feminina, o que mostra como Schlegel, diferentemente do costume da época, valorizava a mulher, principalmente a que ele amava. Contudo, para isso, o protagonista desenvolve uma narrativa de comparação entre ela e outras mulheres e, conseqüentemente, de desvalorização ou diminuição das outras personagens. O objetivo central é de diferenciá-las de Lucinde e de mostrar como a amada se destacava em relação às outras e assumia a representação da pura feminilidade, ora angelical, ora afrodisíaca. No decorrer do romance,

Lucinde é retratada nos papéis tradicionais de amante, esposa e mãe, sendo bastante valorizada ao assumir esses papéis. Contudo, como indivíduo, ela

ousada devido à sua feminilidade' (p. 93). Dorotea Veit também condenou *Amanda e Eduard*, de Sophie Mereau, em uma carta particular: 'aliás, não tenho nada a dizer sobre o livro; a arrogância desta representação altamente subjetiva é fatal para mim e parece pecaminosa e sacrílega'" (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 121).

permanece apagada, genérica, vista como ‘feminilidade’ e ‘arte’ – diferenças essenciais entre o ‘feminino’ e o ‘masculino’ são destacadas em uma distinção complementar de gênero.⁸¹ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 129-130).

Pouco se fala sobre sua personalidade, seus sonhos e desafios, por exemplo, mas há um destaque ao seu papel como companheira, aquela que está disposta a se sacrificar pelo amado, pois o casamento é “a unidade e a aliança eterna de nossos espíritos, não apenas para o mundo verdadeiro, indivisível, inominado e infinito, para toda a eternidade de nosso ser e de nossa existência” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 25). O que Julius buscava era “viver e amar” e se declara à Lucinde:

Sim! Eu consideraria um conto de fadas que pudesse existir tal alegria e tal amor como os que sinto agora, e uma mulher, que fosse para mim, ao mesmo tempo, a amante mais terna, a melhor companhia e uma amiga perfeita. Pois eu procurava na amizade sobretudo o que me faltava, e que não esperava encontrar em nenhum ser feminino. Em ti encontrei tudo isso, e até mais do que poderia ter desejado; mas também não és como as outras. [...] Tu me acompanhas por todos os graus da humanidade, desde a mais desenfreada sensualidade até a espirituosidade mais espiritual; e somente em ti eu vi o verdadeiro orgulho e a verdadeira humildade feminina. (SCHLEGEL, F. 2019, p. 24)

A espera pelo sacrifício é representada não apenas no sentido de a amada abandonar sua individualidade e suas vontades subjetivas, deixando de ser uma para ser parte impreterível desse relacionamento, mas no sentido mais hiperbólico e simbólico possível. Dois espíritos que se complementam da forma como Julius sentia que acontecia entre ele e Lucinde não suportariam a dor da distância, pois, segundo ele, “[...] a religião do amor entrelaçaria de uma forma cada vez mais íntima e mais forte nosso amor. [...]. Nada pode nos separar, e decerto toda a distância apenas me arrastaria ainda mais violentamente a ti [...]” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 26). Essa atração provocada por uma possível distância não seria apenas uma tentativa do protagonista de ir contra qualquer ideia que pudesse se impor entre ele e a mulher amada, mas, principalmente, uma tensão sexual que aumentaria à medida que o contato entre os dois fosse, por algum motivo, rompido: “Como a distância poderia nos distanciar[...]? Precisamos aliviar e refrescar seu fogo devorador com gracejos [...]” (SCHLEGEL, F. 2019, p.26). Ao relatar a impossibilidade de distanciamento entre os dois, o protagonista faz referência a uma lei hindu que obriga as mulheres a serem queimadas junto ao corpo dos maridos falecidos. Essa lei

⁸¹ No original: “Lucinde wird in den traditionellen Rollen von Geliebter, Frau und Mutter dargestellt, als Individuum bleibt sie blaß, sie wird Gattungswesen, als ‘Weiblichkeit’ und ‘Kunst’ gesehen dabei werden wesenhafte Unterschiede zwischen dem ‘Weiblichen’ und dem ‘Männlichen’ in einer sich ergänzenden Geschlechterdifferenz herausgestellt.”

arbitrária não era defendida por ele, mas uma união como a dele e a de Lucinde não poderia ser destruída nem mesmo pela morte.

Eu sei que tu não desejarias sobreviver após a minha morte; acompanharias o marido precipitado até mesmo ao ataúde, e por prazer e amor, descerias ao abismo em chamas, ao qual uma lei insana obriga as mulheres hindus a descer, profanando e destruindo, com rude intenção, os templos mais delicados da arbitrariedade. Ali, talvez, a ânsia seja completamente saciada. Eu frequentemente pasmo diante disto: toda ideia, e tudo aquilo que seja formado em nós parece em si mesmo perfeito, único e indivisível, como uma pessoa; um, pensamento suplanta o outro, e, o que agora mesmo estava tão próximo e presente, logo desaparece novamente na escuridão. Mas, então, ressurgem os momentos de clareza repentina e universal, quando vários desses espíritos do mundo interior, através de um enlace maravilhoso, se fundem completamente em um só, e muitos pedaços já esquecidos de nosso eu irradiam sob uma nova luz, abrindo com seu brilho claro a noite do futuro. (SCHLEGEL, F. 2019, p. 24)

Nos relatos do protagonista, as passagens que narram as aventuras amorosas dele ganham um espaço significativo, pois são elas que distinguirão Lucinde das outras amantes com quem ele compartilhou algum momento do passado. Entre as jovens que passaram pela vida de Julius, havia duas categorias: o de mulheres domésticas e a Lisette, a qual “era de boa família, [mas que], ainda muito jovem, fora seduzida, raptada e abandonada em terra estranha, e muito orgulhosa para voltar para casa, aprendeu em sua primeira experiência o que muitas mulheres não aprendem a vida inteira” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 74). Assim, ela não só passou a ser da esfera pública, como tinha o próprio corpo como objeto também público. Apesar disso, o trecho que descreve Lisette e sua participação na vida de Julius cita devidamente o nome dela. Essa garantia de um nome torna o relato sobre ela ainda mais interessante a ser analisado, pois garante-lhe o direito de sua identidade. Mesmo que seu corpo seja considerado público e sua existência invisível para o resto da sociedade, ela teve a honra de ser lembrada pelo nome. Por outro lado, algumas personagens femininas não foram nomeadas e, em alguma medida, outras foram simplesmente deixadas de lado, como se a falta de identidade simbolizasse para elas um lugar ainda menor do que o de Lisette. Com essa “figura quase pública”, Julius experimenta o amor de uma mulher “selvagem, libertina e insaciável” (LEMOS, 2022 B, p. 75-76). Tudo parecia ir bem, pois ele se satisfazia com voluptuosidade, e ela não esperava em troca comprometimento ou um afeto mais profundo do que ele estava disposto a ofertar, mas o rumo dessa “relação” muda, quando ela revela estar grávida.

Para uma mulher do mundo nem a gravidez tem força o suficiente para transpô-la para a esfera doméstica, à qual não é possível retornar uma vez que se está fora dela. A relação, que parecia pacífica e proveitosa para ambas as partes, perde sua condição de agradável para se

revelar como um grande tormento, afinal, não apenas a paternidade de um filho bastardo era um peso, como também a insegurança quanto aos questionamentos sobre quem de fato seria o pai, já que se trata de um corpo que não pertence à esfera privada.

A impossível reconciliação entre essas duas esferas, o público e o privado, não pode resultar senão na morte trágica da personagem suicida, que, em suas últimas palavras, sucumbe ao destino imposto pelo olhar masculino, admitindo: “Lisette deve perecer” (KFSV V, p.44). [...] a violência dessa cena aparece codificada como sacrifício, recuperando, assim, a vocação distanciadora da divindade do feminino. (LEMOS, 2022 B, p. 76)

Ao se entregar à morte, é como se ela estivesse obedecendo a uma ordem que nem precisou ser imposta por meio de palavras. Ela sabia a qual lugar pertencia naquele momento e o que precisava ser feito, pois seu sacrifício significava a manutenção da liberdade e da honra de Julius, que ela priorizou em detrimento à própria vida. Ela é mantida nesse lugar menor, de quem pertence a todos, mas a ninguém ao mesmo tempo. Enquanto o pertencer estabelece essa ideia de posse, tão imposta sobre as mulheres, principalmente às de séculos passados, Lisette não tem a garantia de alguém que zele por ela ou por sua vida. A relação entre ela e Julius nunca passou de um contrato carnal, embora ele demonstre afeto ao escrever sobre ela. Mesmo se sua realidade fosse outra e ela, hipoteticamente, não fizesse parte da vida pública, ainda não entregaria a completude buscada pelo protagonista, pois ela satisfazia suas necessidades carnis, mas não espirituais.

A falta de pudor no relacionamento entre Julius e Lisette não ia além nem aquém do almejado por uma pessoa na posição dela. Não havia, portanto, por parte dele, uma preocupação com os valores morais dela, o que era esperado de outras damas. Por outro lado, uma das moças com quem o protagonista se relacionou, que seria considerada “de família”, de quem há toda uma expectativa de comportamentos que se limitam às regras socialmente impostas, perde seu valor após se envolver sexualmente com ele. Isso a torna menos honrada do que Lisette, a mulher que era considerada “um objeto público”. De uma mulher “de família” é esperado atitudes e comportamentos que de uma mulher que faz parte do espaço público não seria. Nesse sentido, a liberdade sexual de uma é questionada, enquanto da outra é aceitável, pois esta já perdeu o valor que a sociedade, supostamente, dá a uma figura feminina que segue as regras, sejam elas explícitas ou não. Essa visão é um ponto de alerta para o contexto da época, uma vez que Julius também representa ideais e comportamentos que acompanhavam, de certa forma, a sociedade daquele momento, o seu *Zeitgeist* (espírito da época).

Foi exatamente durante o romantismo e pelos escritos de F. Schlegel, a começar por *Lucinde*, que a temática da emancipação sexual feminina foi colocada em pauta, o que provocou uma “revolução cultural” graças a ele (STERN, 1991, p. 127). Ao relatar desejos carnavais e a voluptuosidade de Lucinde, que representava Dorothea Schlegel, Julius se mostra aberto à ideia de que as mulheres também são um ser de desejo e defende a liberdade dessas expressões sexuais. Ainda assim, condicionalmente, diferencia o lugar das que pertencem ao mundo doméstico das que, como Lisette, são da vida pública no seu romance, o que endossa um ponto paradoxal: a liberdade sexual feminina deve ser respeitada – e até mesmo defendida, como a de Lucinde – mas ainda há entraves sociais que condicionarão as mulheres.

Na sequência de seus relatos amorosos, Julius conta sobre uma de suas pretendentes, a qual passou a ser ignorada por não o ter colocado em primeiro lugar nos seus interesses, o que evidencia a expectativa que se criava de a vida da mulher ser baseada nas necessidades do homem e nos cuidados com ele e da casa. A partir do momento que isso não é prioridade de uma pretendente, conseqüentemente ela perde o seu valor de assumir a função de esposa, pois não parece voltada às demandas de um marido e de uma possível família. Por muitos séculos, foi esperado da mulher uma entrega total ao matrimônio, o que acabava anulando suas aspirações como indivíduo. Por isso, era tão importante e esperado que ela tivesse disposta a ter o núcleo familiar e, conseqüentemente, o marido como prioridades. O sucesso do casamento era uma responsabilidade dela, tanto que durou por muitos anos a premissa de que “à mulher que se queixa do marido é dito que ela terá que mudar seu próprio comportamento e que, depois, o marido mudará o seu” (ELIAS, 2021, p. 167). O desempenho masculino, fosse ele positivo ou negativo, era considerado uma consequência da administração do relacionamento por parte da mulher, o que acaba eximindo o homem de suas culpas e transferindo toda a responsabilidade para a esfera feminina. Em *Florentin*, por exemplo, o general e marquês atribui o sucesso da sua vila às qualidades da própria esposa, que “o havia treinado para os negócios”, já que, segundo ele, enquanto os homens cuidam da guerra e da caça, as mulheres se responsabilizam pela casa e pela economia, mas, na sequência, a própria esposa o ironiza, rompendo com essa distinção de papéis (SCHLEGEL, D. 2023, p. 22).

Sobre as mulheres, Julius afirma: “muitas me compreenderiam melhor do que eu mesmo, mas apenas uma me compreenderia por completo, e essa és tu [Lucinde]” (SCHLEGEL, F, 2019, p. 43-44) e, para comprovar isso, deu sequência ao seu relato sobre aquelas que passaram por sua vida: Clementina era severa e impetuosa, mas a “impetuosidade demonstra que nela há um fogo sagrado que quer se libertar. Podes imaginar como ela seria com alguém que a amasse seriamente” (SCHLEGEL, F, 2019, p.44). Enquanto isso, a

“Rosamunda também vai se afastar e se aproximar até que ‘a tímida delicadeza se torne mais ousada e não veja nada mais do que inocência nos atos íntimos de amor’” (SCHLEGEL, F, 2019, p.44). Essas passagens exemplificam a forma leve como Schlegel expôs os desejos femininos e como era possível encontrar em algumas mulheres a satisfação carnal, pois elas eram sensuais. No entanto, faltava-lhes espirituosidade, e ele não achava a unidade que tanto buscava. Enquanto isso, a “Juliana tem tanta poesia quanto amor [...]; mas cada qualidade dessas está muito isolada nela; por essa razão, muitas vezes ela reagirá [...] desejando um pouco mais de poesia e um pouco menos de amor no conjunto” (SCHLEGEL, F, 2019, p.44), pois falta-lhe o equilíbrio exigido pela unidade. Dessa forma, havia aquelas que se expressavam voluptuosamente e as que se embriavam de poesia, apesar de, para ele, o “sentimento da carne” ser um “dom nato das mulheres” (SCHLEGEL, F, 2019, p.40). Entretanto, nenhuma delas conseguiu conciliar essas duas instâncias. Foi com Lucinde que ele encontrou a junção de amor sensual e intelectual, a perfeita e harmônica combinação entre desejo e poesia. As outras damas mantinham sempre uma divisão em si. Assim, para Julius,

Uma coisa parece dividir as mulheres em duas grandes classes: a saber, se elas respeitam e honram os sentidos, a natureza, a si mesmas e a masculinidade, ou se perderam a verdadeira inocência interior, pagando todo o prazer com arrependimento até chegar à amarga falta de sentimentos em face de sua desaprovação interior. Essa é a história de muitas mulheres. Primeiro elas temem os homens, depois são entregues a indignos, os quais logo as odeiam ou as enganam até que desprezem a si mesmas e a seu destino de mulher. (F. SCHLEGEL, 2019, p.42)

Para o protagonista, muitas mulheres renegam suas vontades carnis, pois, quando se entregam, o sentimento da culpa pode levá-las à perda da própria essência, por isso elas devem respeitar seus instintos, sem carregar o peso do julgamento. Em contrapartida, a mulher que havia se entregado para ele foi descartada como uma possível esposa. Essas ideias conflituosas colocam em questão dois pontos importantes: 1) a valorização da liberdade sexual feminina; 2) o conflito interno do personagem em lidar com isso, ainda que seja algo que ele defenda. Dessa forma, mesmo que ele seja um defensor dessa liberdade, nem sempre conseguirá agir de forma completamente condizente com isso, pois em algumas situações acaba agindo como seria esperado pela sociedade e pelas regras impostas por ela. Em certo momento, ele ainda vai contra o controle dos impulsos sexuais ou da ideia de castidade feminina, pois, para ele

é perfeitamente óbvio que não há nada mais antinatural para uma mulher do que o falso pudor (um vício no qual não consigo pensar sem certa fúria interior) e nada mais penoso que a ausência de naturalidade; e não quero determinar o limite disso, e nem considerar mulher alguma incurável. Acredito

que sua falta de naturalidade nunca pode ser confiável, mesmo que tenham desenvolvido certa facilidade e desenvoltura até o ponto de demonstrarem a aparência de consequência e de caráter. Pois continua sendo apenas aparência; o fogo do amor é absolutamente inextinguível, e mesmo embaixo das cinzas mais profundas ardem algumas centelhas. Despertar essas centelhas sagradas, purificá-las das cinzas dos preconceitos, e, onde a chama já arde intensamente, alimentá-la com modestas oferendas, esse seria o objetivo mais alto de minha ambição masculina. (SCHLEGEL, F, 2019, p.42)

É exatamente a coragem que a personagem Lucinde demonstra em expor seus desejos, ao mesmo tempo que se mantém sensível à poesia, que faz com que ela seja ainda mais valorizada por ele, pois ela conseguia unir poesia e paixão. Sem se negar a nenhuma dessas duas instâncias, ela tinha a verdadeira inclinação para a poesia e a filosofia, evidenciando ainda uma elevação intelectual, por conseguir essa harmonia entre carne e espírito e representando as tão esperadas *sinfilosofia e simpoesia* por ser um exemplo de um ideal de unificação. Assim, com ela, ele se sentia “completo e harmonioso, ou melhor, [ele via em si] e [nela] a humanidade em toda sua plenitude” (F. SCHLEGEL, 2019, p.23). Essa completude foi expressa em vários trechos do romance, como o que se segue: “[...] com seus olhos sublimes, abrindo os braços para abraçar meu espírito [...] e o sentimento inesgotável de nossa harmonia original” (F. SCHLEGEL, 2019, p.23), o qual evidencia uma conexão entre corpo (os olhos sublimes) e a alma (o espírito – o intelecto). A ideia schlegeliana de unidade entre poesia e filosofia, amizade e amor saem da teoria e se concretizam na relação descrita entre Julius e Lucinde. Além disso, essa concretização não se limita ao mundo da ficção, pois também teve sua sublimação na relação entre o próprio F. Schlegel e Dorothea Schlegel. Nesse sentido, Julius declara que apenas uma mulher, verdadeiramente, o compreendeu, e ela era sua amada Lucinde.

Para expor essa representação da unidade sentimental em *Lucinde*, F. Schlegel acaba construindo uma narrativa que trabalha as personagens femininas de forma mais superficial, sem adentrar na construção psicológica delas. Por isso, com uma leitura mais desatenta do romance, pode-se pensar que elas foram colocadas como meros objetos da satisfação masculina, como é o exemplo de Lisette, que percebe que sua existência seria um perigo a partir do momento em que ela não poderia mais ser corpo à disposição. No entanto, o que essa leitura não aprofundada deixa imperceptível é que *Lucinde* é contado pelo olhar do narrador. Por isso, as observações sobre as personagens femininas estão na perspectiva dele, não lhe cabendo uma análise ou exposição da complexidade interna delas, também não há da parte dele qualquer tentativa de conhecer profundamente essas personagens ou de ser fiel à verdade delas. Embora isso tenha causado desconforto em Dorothea Schlegel, que defendia a representação de personagens femininas para além de ideias superficiais de sublimação, beleza, maternidade e

voluptuosidade, o propósito do romance parece ser descrever como essas mulheres passaram pela vida do protagonista, contar sobre sua busca pelo amor romântico e, conseqüentemente, por uma pessoa que simbolize a unidade tão procurada, o que não representa um problema contra a emancipação feminina. Muito pelo contrário, esse ideal evidencia uma mudança na sociedade que coloca a mulher como participante de uma relação de troca, e não apenas como troféu a ser exibido. A busca pela unidade coloca tanto o homem quanto a mulher como participantes e companheiros ativos para a construção de uma relação amorosa. Ainda assim, a exaltação de Lucinde para que ela se sobressaia em relação às outras mulheres, já que ela não “[é] como as outras” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 24), faz com que as demais, indiretamente, são consideradas sempre insuficientes, seja por ter muito pudor ou por não ter nenhum, seja por ser bastante poética, ou por não ter poesia nenhuma: elas nunca são boas o bastante, o que pode ser um ponto passível de crítica, uma vez que ele acaba por moldar as mulheres em um determinado padrão.

Outro ponto problemático no romance, e alvo de considerável parte da crítica contemporânea, no que concerne a questão de gênero, é a ideia de que a mulher é, essencial e intrinsecamente, delicada, feminina e possuidora de um sentimento materno e dócil. Esses aspectos dialogam com uma visão idealizadora da mulher como ideal de humanidade e lhe atribui até mesmo um tom divinatório. Contudo, enfraquece a possibilidade de se trabalhar as complexidades femininas e a autonomia da mulher. Ainda assim, essa idealização está alinhada aos conceitos dos ideais da época. Por ser mulher, Dorothea Schlegel foi capaz de perceber a problematização disso, por isso segue um caminho diferente na produção do seu romance *Florentin*.

Em uma das cenas, após Julius entrar no recinto onde Lucinde estava e eles se beijarem, combinam de se encontrarem próximo ao jardim, para que pudessem ter privacidade. Nessa passagem, é exposta não só a ideia de uma obediência e passividade feminina, como também de uma ação quase que instintiva de ceder ao desejo do outro:

“-E tu és muito obediente, mas agora não é hora de discutir.”

“Oh, não Julius! Não faças, eu te peço, eu não quero.”

As mulheres geralmente dizem menos do que pensam, elas às vezes fazem mais do que querem. (F. SCHLEGEL, 2019, p.54-55)

Essa docilidade e passividade já aparece no primeiro capítulo de *Lucinde*, o qual é introduzido por uma declaração de Julius à sua amada, situação em que ele fala dela como uma única mulher, mas com três representações distintas: mulher, mãe e menina. No entanto, todas se limitam à esfera daquilo que é delicado, bonito, sensual e até mesmo ingênuo.

Na imagem da sacerdotisa e portadora da luz, Schlegel inscreveu a diferença de gênero num conceito onírico feminino idealizado, baseou a sua experiência masculina como norma absoluta e, deste ponto de vista, elevou ao nível daquelas características que não se enquadram nesta norma: mítico e exaltado. O que há de novo no romance (para a literatura alemã) é a valorização da sensualidade no relacionamento amoroso e uma ideologia associada de diferença de gênero; como o conceito de “amor romântico” de Schlegel (e também de Schleiermacher), o casamento burguês de conveniência foi internalizado, baseado nos sentidos e em um ideal, aprimorado pelo afastamento da razão e pela aproximação dos sentimentos⁸². (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 125-126).

Essa busca por um relacionamento baseado no amor e no companheirismo tira a mulher do lugar de puro objeto doméstico de utilidade, pois ela passa a ser protagonista de uma troca sentimental de sensações e experiências, ganhando importância maior na sua participação na vida a dois. Isso evidencia uma linha tênue entre a sublimação da mulher como figura quase que divina, portanto, angelical, dócil e delicada, e a valorização dela como um ser autônomo, de atitudes, vontades e conflitos. Por esse motivo, a idealização da figura feminina é perigosa.

Para Schlegel (e os românticos), arte e vida fluem juntos, assim como arte, feminilidade e as mulheres. O rompimento romântico com as fronteiras e indefinições na imagem poética do amor sensual e a discrepância entre a realidade das diferenças de gênero por uma perspectiva masculina não foram levadas em consideração. Schlegel legitimou a sensualidade como um novo componente no papel tradicional da mulher. Isso significava uma elevação humana ao mesmo nível do homem e uma libertação do seu domínio de servidão no casamento, mas ainda faltou compreensão sobre isso: individualidade e desenvolvimento da própria personalidade. No caso de Schlegel, a mulher se viu novamente acorrentada, no vínculo sempre afetivo, erótico, pois só a união amorosa significava autorrealização. A separação de gênero entre masculino e feminino de Schlegel segue a visão contemporânea da diferença “natural” de gênero: a categoria masculina correspondia a: atividade, movimento, compreensão, consciência, espírito, reflexão, sistema. A categoria feminina correspondia a: passividade, calma, fantasia, natureza instintiva, alma, caos fértil. Essa abordagem não estava muito diferente da visão de Schiller e de Humboldt sobre a psique feminina, que poderia compreender intuitivamente os valores morais. A idealização de suas qualidades mentais como naturais e próximas da natureza e sua realização através do amor espiritual e sensual significavam a salvação para Julius-Schlegel. No entanto, para Lucinde-Dorothea, representa uma tarefa, a qual ela só pode cumprir temporariamente, se é que poderia cumprir, e que a levou

⁸² No original: “Im Bild der Priesterin und Lichtbringerin hat Schlegel Geschlechtsdifferenz in ein idealisiertes weibliches Wunschbild eingeschrieben, seine männliche Erfahrungswelt als absolute Norm zugrunde gelegt und von daher gesehen diejenigen Eigenschaften, die nicht in diese Norm passten, ins Mythische erhoben und überhöht. Das Neue in dem Roman (für die deutsche Literatur) ist die Aufwertung der Sinnlichkeit in der Liebesbeziehung und eine daran gebundene Ideologie von Geschlechterdifferenz; mit Schlegel (und auch Schleiermachers) Konzept der "romantischen Liebe" wurde die bürgerliche Vernunfteheliche verinnerlicht, sinnlich begründet und ideell, mir der Abkehr von der Vernunft und hinkehrt zum Gefühl aufgewertet.” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 125-126).

a uma dependência emocional para o resto da vida⁸³. (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 130).

Para alguns críticos, entre eles Fabiano Lemos e Bárbara Becker-Cantarino, por exemplo, F. Schlegel, embora seja um defensor da liberdade intelectual e sexual feminina, acaba diminuindo a mulher ao representá-la no romance como um indivíduo idealizado. Essa construção desmerece a complexidade intuitiva, comportamental e racional dela, principalmente se considerar que essa divindade está diretamente atrelada ao sacrifício próprio em prol do outro e a sentimentos sempre positivos e maternais. Julius procurava a “moralidade nas crianças, e a delicadeza e a ternura nos pensamentos e nas palavras, sobretudo, no sexo feminino” (SCHLEGEL, F. 2019, p.31), que estava quase sempre a florir, cheio de delicadeza e ternura. Assim, ele confessa à Lucinde, relacionando, mais uma vez, o feminino à doçura: “não amo apenas a ti, amo a própria feminilidade. E não apenas a amo, eu a adoro, porque adoro toda a humanidade, e porque a flor é o ápice da planta e de sua beleza e formação naturais” (SCHLEGEL, F. 2019, p.43).

[...] talvez o conceito de beleza só se desenvolva neste contexto. Até a necessidade sexual de fidelidade conjugal por parte da mulher e de pureza antes do casamento está ligada ao ideal de poder: o homem quer possuir exclusivamente a mulher e ela não pode se afastar dele. Em algumas áreas, a punição pela infidelidade conjugal da esposa é até igual à punição pelo roubo. O ideal de beleza também está enfeitado pelo ideal de poder. O rosto da mulher não deve expressar severidade, paixão, energia. Mesmo o desejo de saúde, cuja expressão também influenciou o ideal de beleza, pode, pelo menos em parte, ser atribuído ao desejo da mulher de posse segura e permanente. Da mesma forma, a natureza da mulher deve apresentar características que garantam o domínio futuro do homem. Ele exige dela modéstia, moderação e trabalho duro mesmo antes do casamento, e não apenas conscientemente, intelectualmente, mas a mulher indecente e preguiçosa o repele sexualmente. Da mesma forma, ele só quer conhecimento dela na medida em que ela precisa

⁸³ No original: „So wie für Schlegel (und die Romantiker) Kunst und Leben ineinanderflossen, so auch Kunst, Weiblichkeit und Frauen. Die romantische Grenzüberschreitung und -verwischungen im poetischen Bild der sinnlichen Liebe und die Diskrepanz in der Realität der praktizierten Geschlechtsunterschiede und der männlichen Perspektive wurden nicht reflektiert. Schlegel legitimierte die Sinnlichkeit als neue Komponente in der herkömmlichen Rolle der Frau. Das bedeutete zwar eine menschliche Erhebung auf die gleiche Stufe mit dem Mann und eine Befreiung, aus dessen Vorherrschaft und Dienerschaft in der Ehe, jedoch fehlte jegliches Verständnis für deren Individualität und Entwicklung der eigenen Persönlichkeit. Bei Schlegel geriet die Frau wiederum in Fesseln, in die immer emotionalen, erotischen Bindung, da erst die liebende Vereinigung die Selbstverwirklichung bedeutete. Schlegels Gattungstrennung von Männlichen und Weiblichem folgt der zeitgenössischen Anschauung der „natürlichen“ Geschlechterdifferenz: der männlichen Kategorie entsprach: aktiv, Bewegung, Verstand, Bewusstheit, Geist, Reflex100, System; der weibliche: passiv, Ruhe, Fantasie, Wesen, Seele, fruchtbares Chaos. Das war gar nicht so weit entfernt von Schillers und Humboldts Anschauung der weiblichen Psyche, die intuitiv moralische Werte erfassen konnte. Die Idealisierung ihrer seelischen Eigenschaften als naturhaft und naturnah und ihre Wesenserfüllung durch geistige und sinnliche Liebe bedeutete eine Erlösung für Julius-Schlegel, für Lucinde-Dorothea aber eine Aufgabe, die sie, wenn überhaupt, nur vorübergehend erfüllen konnte, sie trotzdem aber in eine lebenslange emotionelle Abhängigkeit brachte.“

dele para a casa: novamente do ponto de vista do controle fácil.⁸⁴ (TOUAILLON, 1919, p. 36).

Apesar de representar no romance uma imagem ingênua, dócil, passiva e idealizada da mulher, F. Schlegel defendia a liberdade intelectual e a sexual feminina e o direito de elas exercê-las, o que acaba sendo um ponto paradoxal, visto que essa liberdade só é possível a partir do momento que ela se impõe frente às limitações e imposições sociais vigentes e busca a naturalidade em realizar aquilo que deseja. Caso contrário, ela recai no que Becker-Cantarino afirmou: uma nova tarefa que torna a mulher emocionalmente dependente, pois a busca pela independência, seja ela intelectual ou sexual, é incompatível com qualquer forma de docilidade ou obediência. Ainda assim, não se pode deixar de ressaltar que F. Schlegel foi responsável pelo início de uma nova era na literatura alemã, principalmente ao expor, com naturalidade, o tema do desejo feminino.

A figura de Lucinde, entre o sensual e o ideal, e as passagens do livro que revelavam o que seria da sua vida íntima, por ser uma representação de Dorothea Schlegel, acabou colocando essa autora em uma posição de exposição social. Por isso, a crítica foi direcionada não apenas ao conteúdo, por exemplo, considerado imoral demais na época, mas também para Dorothea Schlegel, como foi apontado pela crítica contemporânea, como a leitura de Becker-Cantarino. Para ela, F. Schlegel não considerou os efeitos sociais e emocionais que essa exposição poderia causar em Dorothea Schlegel (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 130-131). Contudo, ela também reconheceu que a publicação de tais passagens não era uma surpresa para Dorothea Schlegel, que “era a musa abnegada. Ela copiou os manuscritos e provavelmente contribuiu muito nas discussões e na edição do texto. Sua simpatia e preocupação são refletidas na declaração ao seu amigo de confiança Schleiermacher” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 125). Nessa carta, a autora de *Florentin* descreve tanto suas inquietações a respeito da publicação do romance escrito sobre ela quanto sobre o fato de se colocar em segundo plano, já que considerava a produção de uma obra algo mais importante do que o próprio sofrimento.

⁸⁴ No original „[...] ja vielleicht entwickelt sich der Begriff der Schönheit überhaupt erst in diesem Zusammenhang. Selbst das geschlechtliche Bedürfnis nach ehelicher Treue der Frau und nach Reinheit vor der Ehe steht mit dem Herrschaftsideal in Verbindung: der Mann will die Frau ausschließlich besitzen, sie darf sich ihm nicht entziehen. In manchen Gegenden ist sogar die Strafe für die eheliche Untreue der Frau der Strafe für Diebstahl gleich. Auch das Schönheitsideal steht in den Bannen des Herrschaftsideals. Das Gesicht der Frau soll nicht Strenge, Leidenschaft, Tatkraft ausdrücken. Selbst das Verlangen nach Gesundheit, dessen Ausdruck das Schönheitsideal gleichfalls beeinflusst hat, ist wenigstens zum Teil auf den Willen nach gesichertem und dauerndem Besitz der Frau zurückzuführen. Ebenso soll das Wesen der Frau Eigenschaften zeigen, die dem Manne die zukünftige Herrschaft verbürgen. Er verlangt von ihr Bescheidenheit, Zurückhaltung, Fleiß auch schon vor der Ehe, und zwar nicht nur bewusst verstandesmäßig, sondern die unbescheidene, faule Frau stößt ihn schon geschlechtlich ab; ebenso wünscht er nur so weit Kenntnisse von ihr, als sie diese für das Haus nötig hat: auch wieder vom Standpunkt der leichten Beherrschbarkeit.“

Quanto a *Lucinde*! Muitas vezes meu coração fica quente e depois frio novamente, porque o que é mais íntimo deveria ser revelado assim - o que era tão sagrado para mim, tão secretamente; agora exposto a todos os curiosos, entregue a todo ódio. Em vão ele [provavelmente F. Schlegel] tenta me fortalecer com o pensamento: que você seria ainda mais ousado que ele. Bom, não é a ousadia que me assusta! A natureza também vê a adoração do Altíssimo nos templos orientais, ruidosamente em todo o mundo - mas o amor? Eu volto a pensar: todas essas dores passarão com a minha vida, e a vida com ela também, e tudo o que passa não deve ser tão valorizado a ponto de se omitir uma obra que durará para sempre. Sim, só então o mundo julgará adequadamente quando todas essas coisas secundárias desaparecerem. Você deveria ficar feliz, querido Schlegel, ao ler o que foi feito nesse meio tempo. Senhora Unger⁸⁵ já não deixa de dizer tudo o que pode com seu hálito venenoso, já se fala da INDECÊNCIA de *Lucinde*, e isso vem dela, reclamou que nenhum jovem pode lê-lo.⁸⁶ (SCHLEGEL, D., 1913, p. 8-9: 08 de abril de 1799)

Compartilho de algumas críticas à abordagem de Schlegel em relação à figura feminina em *Lucinde*, e a própria Dorothea Schlegel se mostrou inquieta ou até mesmo insatisfeita a ponto de escrever o *Florentin*. Todavia, é estranho julgar a publicação do romance devido às suas passagens eróticas, considerando a exposição que isso provocou na figura representada, pois ela mesma teve participação, segundo Becker-Cantarino, nas discussões sobre o texto e até mesmo em sua revisão. Talvez nem um dos dois assumiu a possibilidade de o público identificar a personagem Lucinde como representação de Dorothea Schlegel. Apesar de ela ter sofrido “com o ridículo, as fofocas e as críticas públicas que se seguiram à publicação do que ela entendia ser uma experiência privada”, é estranho a afirmativa tão categórica de que “Friedrich não podia ou não queria levar em conta sentimentos particulares dela ou separá-los da poesia romântica, ou seja, de seu romance.”⁸⁷ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 130-131). Portanto,

⁸⁵ A relação conflituosa entre Dorothea Schlegel e a Senhora Unger já era decorrente dos comentários que a segunda fez sobre a primeira após a publicação de *Lucinde*, de Schlegel.

⁸⁶ No original: "Was *Lucinde* betrifft! Oft wird mir es heiß und wieder kalt ums Herz, dass das Innerste so heraus gewendet werden soll - was mir so heilig war, so heimlich; jetzt nun allen Neugierigen, allen Hassern Preis gegeben. Umsonst sucht er mich durch den Gedanken zu stärken: dass Sie noch kühner wären als er. Uch, es ist nicht die Rühnheit die mich erschreckt! Die Natur sehrt auch die Anbetung des Höchsten in Osten Tempeln, laut durch die ganze Welt - aber die Liebe? - Ich denke aber wieder: Alle diese Schmerzen werden vergehen, mit meinem Leben, und das Leben auch mit, und alles, was vergeht, sollte man nicht so hochachten, dass man ein Werk (drum) unterließe das Ewig sein wird. Ja dann erst wird die Welt es recht beurteilen, wenn alle diese Nebendinge wegfallen. Sie sollen sich freuen lieber Schlegel, wenn Sie lesen, was unterdessen ist gemacht worden. Frau Hüger unterlässt nicht schon jetzt alles, was sie mit ihrem giftigen Atem erreichen kann, davon mitzuteilen, man spricht' schon jetzt von der UNANSTÄNDIGKEIT der Lucinde, und dass komm von ihr her, sie hat sich beklagt: dass kein junger Mensch es lesen dürfen."

⁸⁷ No original: "Dabei darf nicht vergessen werden, dass sie die Indiskretion ihres Liebeserlebnisses tief gekränkt hat. Sie hat bei der Veröffentlichung der *Lucinde* bedauert, dass alles innerste nun so herausgeredet werde. Sie hat unter dem Spott, Gerede und der öffentlichen Kritik gelitten, die der Veröffentlichung dessen folgte, was sie als privates Erleben verstanden hatte. Friedrich konnte oder wollte auf private Gefühle keine Rücksicht nehmen, diese nicht von der romantischen Poesie, sprich: seinem Roman, trennen."

esse tipo de crítica começa a ter caráter acusatório e, conseqüentemente, julgar o autor em questão, assumindo que ela preveria que o público identificaria Dorothea Schlegel na personagem *Lucinde* parece impróprio.

2.2.2 Figura feminina em contraponto à masculina em *Florentin*

Enquanto em *Lucinde* o foco está nos sentimentos que Julius nutre pela amada, com enfoque sentimental e emocional da representação de uma relação que concretiza o amor romântico, em *Florentin* o núcleo é, além dessa construção da busca também por esse amor, a valorização da amizade. Neste romance, foram construídos personagens com uma profunda complexidade, principalmente as figuras femininas, que concebem personalidades diferentes e estão além dos enquadramentos que lhes poderiam ser impostos.

O primeiro contato de Florentin com Juliane, a jovem por quem ele se apaixona, é de total encanto. Além de ser bem recebido pela família, principalmente pelo fato de ter salvado o pai dela na floresta, ele se sentia bem com a atmosfera alegre daquele ciclo familiar. Foi a primeira vez que pôde observar uma relação tão harmônica entre pais e filhos (SCHLEGEL, D. 2023, p.19). O modelo da família do General Graf Schwarzenberg, pai de Juliane, passou uma visão positiva para o jovem viajante devido ao fato de haver entre seus membros respeito, amor e amizade. Se o casamento do general com a senhora Eleonora foi arranjado, não é dado nenhum indício disso. O que parece é haver ali uma relação de companheirismo e amor, representando o amor romântico. Juliane possuía uma beleza que Florentin considerou fora do comum e a descreveu de forma muito similar à que Julius descreve Lucinde: cabelos castanhos com cachos que caem sobre seu colo pálido (SCHLEGEL, D, 1987, p.20). Ela também poderia representar uma jovem doce, inocente e com vocação materna, mas a tentativa de Dorothea Schlegel na escrita deste romance foi, exatamente, ir contra a forma como a mulher foi descrita em *Lucinde*. Ela não se opôs aos desdobramentos do amor romântico ou busca pela amizade, muito menos negou sensações carnis no diálogo entre os sexos. No entanto, não se mostrou satisfeita com a forma pouco profunda, passiva, maternal e impulsiva como as mulheres lhe pareciam no romance escrito pelo seu companheiro, enquanto a figura masculina era retratada, no mesmo romance, como um ser ativo, reflexivo e, na medida certa, racional. Por isso, as personagens, principalmente femininas, são tratadas por Dorothea Schlegel de forma bem distinta, cada uma com uma personalidade única, embora a beleza delas ainda seja ressaltada. Florentin, por exemplo, não considerava Juliane, “a qual era infantil, imatura, e muito dependente, como uma

mulher ideal”⁸⁸ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 136). Ainda assim, estava completamente encantado pela figura dela.

Enquanto há no romance representação da mulher que se encaixa nos padrões da personalidade delicada, aparentemente⁸⁹ materna e doméstica, como Eleonora; há a que vai rejeitar a maternidade, como a primeira esposa de Florentin; a que vai sofrer profundos dramas psicológicos, como a mãe do protagonista; e aquela de espírito livre e jovial, que deseja viver experiências que fogem das normas vigentes, mas que não necessariamente está pronta para se opor a elas, como Juliane.

Embora Dorothea tenha desconstruído a imagem feminina como a pertencente puramente ao espaço do delicado e do maternal, diversificando nas características de suas personagens, ela seguiu o caminho do marido Schlegel ao mostrar que a mulher pode, também, ser a luz que ilumina o caminho sombrio daquele que busca pelo amor. Apesar de ela ter se oposto a algumas abordagens de F. Schlegel, há uma aproximação entre as duas obras. A autora de *Florentin*, aparentemente, não compartilhou da mesma observação de Becker-Cantarino, de que essa tarefa de ser o apoio para a ascensão do seu parceiro acaba colocando a mulher em segundo plano, tirando-lhe a liberdade e a autonomia. Pelo contrário, Dorothea Schlegel⁹⁰ defendia o papel da mulher como suporte para a carreira do marido e foi um exemplo disso, ao dedicar parte de sua vida à contribuição com o trabalho de F. Schlegel. Dessa forma, os dois romances apresentam a renovação na vida de homens – Julius e Florentin – a partir da existência de mulheres que iluminam seus dias sombrios. Em *Lucinde*, a fase depressiva e de afastamento de Julius do restante da sociedade foi desconstruído “no exato momento em que avistou uma mulher singular que, pela primeira vez, foi capaz de lhe arrebatá-lo completamente o espírito” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 78). Essa mulher ainda não era Lucinde⁹¹, mas ela o tira do abismo apenas pelo fato de fazer com que sentisse seu coração vivo de novo. Apenas depois disso, ele volta a se sentir bem entre outras pessoas. Assim também foi com Florentin, que se satisfazia tão bem na presença das lindas mulheres da família Schwarzenberg e, por isso, pensar em seus momentos de solidão, que há poucas horas o agradava, passou a ser algo horrível. Dessa forma,

⁸⁸ No original: “Florentin findet auch in Juliane, die zu kindlich, unreif und unselbständig ist, nicht die ideale Frau.”

⁸⁹ Apesar de demonstrar uma devoção àquilo que é materno, Eleonore foi mais devota como esposa do que como mãe, pois acompanhou o marido no exército e, por isso, passou a maior parte da vida da filha longe dela. Juliane foi criada pela Tia Clementina.

⁹⁰ Essa postura de Dorothea Schlegel e essa abordagem em *Florentin* foi alvo de grande crítica, principalmente pelos críticos da escrita feminina. Esse assunto será tratado no capítulo em que será analisada a recepção da obra.

⁹¹ Considerando o fato de o romance ser autobiográfico, fica a possibilidade de essa mulher ser Carolina Schlegel, visto que Julius relata que ela “escolheu e se entregou a um amigo de ambos, o qual vivia o amor dela de um modo digno”, o que leva a pensar que esse amigo fosse o próprio irmão dele, Wilhelm Schlegel.

ele acaba sendo convencido a ficar e esperar pelo casamento de Juliane e seu noivo Eduard (SCHLEGEL, D. 2023, p. 21). Enquanto caminhava pela pequena cidade, Florentin foi tão bem recebido por todos e admirou tanta harmonia entre as pessoas e crianças brincando que achou que estava vivendo seu tempo de ouro, do qual ele acreditara ter escapado para sempre. Em ambos os romances, a mulher aparece como um ser que ilumina e, assim como a primavera, faz florescer vida nos corações dos homens. Ela também é, ao mesmo tempo, responsável, de certa forma, pelo abismo e pela salvação deles.

Os dois romances abordam as diferenças de gênero e, em *Florentin*, o tema da divisão de papéis entre homens e mulheres já aparece no primeiro capítulo. Enquanto Florentin se deslumbra com tudo que vê no vilarejo, o conde Schwarzenberg, pai de Juliane, reconhece a importante influência de sua esposa, condessa e arquiteta Eleonore nos negócios: “Tudo o que você viu, o que te faz feliz aqui, é obra da minha Eleonore; foi ela quem me educou até certo ponto nos negócios. Na verdade, vivemos como os nossos pais alemães: o homem está ocupado com as guerras e, em tempos de paz, com a caça; a mulher é dona da casa e da economia interna⁹²” (SCHLEGEL, D. 2023, p. 22). A fala do conde é logo interrompida pela esposa, que faz questão de destacar que “o homem, que agora fala com tanta cautela e descontroladamente, precisa assumir alguns cuidados domésticos. '- É apropriado para um homem', disse o conde, 'ser assistente de uma mulher que ousa ser companheira de campo do marido’” (SCHLEGEL, D. 2023, p. 22). Embora os afazeres domésticos fossem atribuições femininas, *Florentin* aflora a ideia da participação masculina e o destaque do convívio harmonioso entre o casal tanto nas questões domésticas quanto nas públicas. As habilidades econômicas da condessa Eleonore são importantes para as atividades públicas do marido no que diz respeito à administração da vila sobre a qual atua politicamente. Enquanto isso, ele também assume tarefas que fazem parte do cotidiano da casa, o que foge da lógica organizacional da época. Essa contribuição mútua de um nas tarefas do outro simboliza o companheirismo entre o casal e representa a união entre amor e amizade.

No início do segundo capítulo, a natureza volta a se impor como elemento de representação do ambiente e das emoções do protagonista. Seu esplendor, ressaltado pela luz lunar, marca uma atmosfera lúgubre e provoca em Florentin uma melancólica e satisfatória

⁹² No original: “Alles, was Sie gesehen haben, was Sie hier freut, ist das Werk meiner Eleonore, mich hat sie erst zu dem Geschäft einigermaßen gebildet. Eigentlich leben wir wie unsere deutschen Väter: den Mann beschäftigt der Kriege, und in Friedenszeit die Jagd, der Frau gehört das Haus und die innere Ökonomie. – Glauben Sie nur, sagte Eleonore, der Mann, der jetzt ebenso kriegerisch und wild spricht, muss manche häusliche Sorge übernehmen. „Es geziemt dem Manne allerdings“, er widerte der Graf „der Gehülfe einer Frau zu sein, die im Felde die Gefährtin ihres Mannes zu sein wagt“.

sensação de paz. A tristeza instituída pela solidão vai se intensificando à medida que ele reflete e se percebe sozinho no mundo, já que não existe ninguém por ele. Essa sentimentalidade e reflexividade aflorados o conectam ao personagem Julius, de *Lucinde*, quando este havia perdido a esperança de encontrar o amor. Nesse ponto, os dois são representados como homens sensíveis. No entanto, os conflitos internos de Florentin são construídos para caracterizá-lo como um indivíduo mais sensível do que os homens eram representados naquele contexto, o que fez com que muitos críticos atribuíssem ao romance a categoria de paródia ou até mesmo de um *Antibildungsroman*, conceito que será abordado ainda neste capítulo. Apesar das semelhanças nas histórias de Julius e de Florentin, há um ponto crucial de afastamento entre os dois, que é a realização do amor romântico pelo qual ambos buscam. A admiração de Florentin por Juliane não extrapola os limites de uma idealização platônica e, portanto, não concretizada. Enquanto isso, o amor romântico precisa de uma correspondência, pois apenas assim é possível haver unidade entre amor e amizade no sentir de duas pessoas.

Florentin também é um jogo romântico sobre papéis e identidades de gênero. Dorothea estruturou seu romance como um diálogo com contraponto à *Lucinde* de Friedrich: a autora escolheu um protagonista masculino, semelhante à forma como o autor Friedrich escolheu a personagem Lucinde⁹³. Dorothea cruza os limites fixos de gênero com seu herói masculino e outros personagens do romance. Friedrich escreve dentro e a partir de sua perspectiva masculina; ele consegue se fundir com a mulher, a apropriação narcísica da outra, Lucinde. Florentin, de Dorothea, não consegue encontrar sua Lucinde. Foi negado a ele um grande amor, o parceiro ideal e um casamento romântico. Ele continua sendo “o estranho, o solitário e o marginalizado” (STEPHAN, p.85). Embora Florentin tenha feito amizade com o conde, a condessa Eleonora e Eduard durante sua estada em Schwarzenbergs, ele não encontrou em Juliane a realização de seu amor.⁹⁴ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 141)

A constatação da manutenção da solidão de Florentin é exposta em uma conversa entre ele e o amigo Eduard, na qual ambos falam sobre a graciosidade da jovem, e o protagonista

⁹³ Na opinião de Becker-Cantarino, da mesma forma que o protagonista Julius representa Friedrich Schlegel e Lucinde Dorothea Schlegel, Florentin representaria de Dorothea S., enquanto Juliane, Friedrich Schlegel.

⁹⁴ No original: “Florentin ist auch ein romantisches Spiel um die Rolle und Identität der Geschlechter. Wie einen Dialog mit Kontrapunkt zu Friedrichs *Lucinde* legte Dorothea ihren Roman an: Die Autorin wählte einen männlichen Protagonisten, ähnlich wie der Autor Friedrich die Figur der Lucinde. Dorothea durchquert die festen Geschlechterlinien mit ihrem männlichen Helden und anderen Romanfiguren. Friedrich schreibt in seiner und aus seiner männlichen Perspektive, ihm gelingt die Verschmelzung mit der Frau, die narzisstische Vereinnahmung der Anderen, der Lucinde. Dorotheas Florentin findet keine Lucinde. Die große Liebe, die ideale Partnerin, die romantische Ehe bleiben Florentin versagt. Er bleibt “der Fremde, der Einsame und Ausgestoßene” (Stepha, S,85). Zwar hat Florentin bei seinem Aufenthalt bei Schwarzenbergs Freundschaft mit dem Grafen, mit der Gräfin Eleonora und mit Eduard geschlossen, aber ich die Erfüllung seiner Liebe in Juliane gefunden.”

afirma “eu não julgo mal Juliane. Mas se ela estivesse destinada a mim, duvido que seria completamente feliz”⁹⁵ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 117). Ao ser questionado por Eduard sobre

quem não poderia viver com esse anjo, Florentin faz uma distinção clara entre seu mundo e o dela: “A condessa Juliane, herdeira de um importante nome, uma grande riqueza, vinda das mãos da mais alta cultura, brilhando no círculo do mundo refinado, acostumada à adoração de todos que a cercam, e eu, Florentin, parte dos pobres, solitário, marginalizado, filho do acaso”. (SCHLEGEL, D. 2023, p. 117)

Florentin é um personagem que presa pela liberdade e ressalta isso em diversas passagens. Apesar de lamentar constantemente a própria solidão, não entende que ela é um estado que possibilita a ele manter uma vida tão livre e desenraizada. Ele busca se estabelecer e aspira pelo sentimento de se “sentir em casa”, encontrar sua *Heimat*, porém já percebeu que essa pretensão está distante de sua realidade. Está destinado a permanecer sozinho, paradoxalmente em todos e em nenhum lugar ao mesmo tempo. Nesse contexto, “a saída repentina de Florentin, pouco antes do casamento de Juliane e Eduard, sinaliza uma desilusão com o amor, a paixão e o erotismo, que já pareciam ter sido superados, mas foram evocados pela memória”⁹⁶ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 144).

Ao contar sua história de vida aos amigos, Florentin confessa que, em um momento de distração, no qual percebe que estava vivendo um estilo de vida vazio, decide se tornar um soldado para dar um rumo à própria existência, manter um foco e ter um propósito para preencher seus dias. Contudo, percebia que os soldados levavam uma vida de escravos. “Como os heróis da antiguidade, eu queria apenas lutar pela liberdade, e viver livre na paz e na calma que alcançou.”⁹⁷ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 86-87). Apesar dessa constatação, não desistia do seu objetivo e ainda planejava fazer parte do exército, mantendo uma relação paradoxal entre o que desejava e a percepção que tinha da realidade que tentava idealizar de um soldado. Sem ter consciência da liberdade que desfrutava, ele vaga entre um lugar e outro. De Roma, de onde precisa fugir, vai para França, onde amou a paisagem, mas encontrou as mesmas loucuras e perdições das quais escapara. Passou a trabalhar como pintor de porta retratos até juntar dinheiro e seguir a Londres, após ouvir falar da liberdade inglesa. Não se interessou pelas mulheres de lá, nem pelas fábricas e dinheiro. A neblina e a arrogância londrinas o deixavam

⁹⁵ No original: “Ich verkenne Julianen nicht. Wäre sie aber auch für mich bestimmt, ich zweifle, dass ich ganz glücklich würde.”

⁹⁶ No original: “Florentins abrupte Abreise kurz vor der Hochzeit von Juliane und Eduard signalisiert geradezu eine Desillusionierung von Liebe, Leidenschaft und Erotik, die in Florentins Geschichte schon „überwunden“ worden war, durch die Erinnerung in der Erzählung wieder heraufbeschworen wurde.”

⁹⁷ No original: „Wie die Helden des Altertums, wollte ich nur für die Freiheit streiten und in erkämpften Frieden, ruhig, frei mein eigen sein.“

triste e doente. Nem a linda tarde de outono o faz se sentir bem e reforça sua vontade de voltar para casa e respirar novamente o ar refrescante do interior. Todavia, foi preciso recuperar a saúde e esperar o inverno para seguir sua viagem com o intuito de fazer parte do exército inglês na América. Na Suíça, dá aulas de desenho e pintura, o que oportuna para ele um grande passo em sua vida: aprender a língua alemã e conhecer alguns bons poetas. Essas andanças em busca de um rumo deixavam-no ainda mais perdido e deslocado. Não se sentia parte de nenhum lugar e, por se sentir um expatriado, começa a se conectar com algo assim que chega, enfim, a terras germânicas. Sua ida à Alemanha já não era mais apenas em busca da liberdade ou pela travessia até o porto a caminho da América, pois ele passou a ter como foco a procura, também, da felicidade:

Eu já viajei por uma linda parte da Alemanha e sinto-me tão fortalecido de corpo e alma que pretendo agora levar a cabo a minha decisão. Algo inominável me impulsiona, que devo chamar de meu destino. Há algo dentro de mim que me diz para não me desesperar, e não apenas para viver por viver, devo realmente encontrar o meu objetivo final, devo realmente encontrar a felicidade que prevejo. (SCHLEGEL, D. 2023, p. 101).

A liberdade de Florentin, a qual ele busca sem entender que já a possui, só é possível pelo fato de ele ser um homem. As caminhadas pelas florestas por viajantes ou caçadores, como ilustradas por Florentin e pelo marquês general Schwarzenberg, pai de Juliana, jamais seriam tratadas como atividade feminina. Nisso, o romance de Dorothea Schlegel inova, ao romper com essas imposições e representar uma personagem que, por seu espírito infantil e um jeito imaturo, tem a coragem de tentar se adentrar em um mundo sobre o qual não tinha permissão nem mesmo para sonhar.

Após ouvir Florentin e Eduard narrarem algumas de suas aventuras de viagens juntos, Juliane se sente tentada a viver algo parecido e expõe sua vontade de acompanhá-los na próxima viagem. Seus pais, resistentes, que inicialmente eram contra e não aceitavam sob nenhuma condição, acabam cedendo à vontade dela. Depois de muitas regras e dicas de segurança, vestida como se fosse um caçador, Juliane inicia uma jornada com Eduard e Florentin. A jovem, que exaltava beleza e bons modos, tinha como uma de suas características um desejo de viver além dos limites que lhe eram impostos. Vestida de caçador, ela conseguia duas coisas: 1) atravessar a vila e a floresta na companhia do amigo e do noivo sem receber nenhum julgamento social, já que estava parecendo um homem; 2) ser tratada como uma pessoa comum, pois não era reconhecida e, assim, ninguém saberia que ela era uma nobre. A personagem Juliane é descrita sempre como uma pessoa de espírito livre e doce, e o passeio que ela faz simboliza sua

coragem. No entanto, ela vive momentos de muita insegurança e medo durante esse passeio. Após os rapazes beberem um pouco de vinho e estarem sob efeito de álcool, a coragem exacerbada deles acaba assustando a jovem, a qual protagoniza uma cena de desespero, mostrando que ela pretendia seguir o caminho com cautela, enquanto seus companheiros, já habituados a esse tipo de situação, agiam de forma mais descontraída.

Essa viagem realizada pelos três foi a oportunidade para Florentin narrar sua história de vida. Dessa forma, os dois personagens atingem um objetivo: Juliane tem a liberdade de sair da segurança, aconchego e proteção da sua moral como mulher, e Florentin se expressar e rememorar suas experiências ao contar sobre a própria vida.

A natureza introduz o capítulo onze e, mais uma vez, mostra que sua força é tão implacável quanto seu esplendor, e uma tempestade surpreende os amigos. Assim como o tempo estava tranquilo e, de repente, se transforma, o passeio deles, que fluía calmo, também passa por um desafio. Nenhuma angústia é descrita como sentimento dos personagens masculinos nesse momento, há um destaque ao fato de Juliane se sentir terrivelmente assustada. Enquanto a poeira levantada pelo forte vento machuca e obscurece a visão de Juliane, ela tropeça e seu joelho falha. Tudo o que acontece intensifica a sensação de insegurança que ela sente. Mesmo após encontrar abrigo, ser acolhida com roupas secas e uma sopa quente, Juliane não desconecta seus pensamentos da família, o que simboliza o apego dela não apenas ao ambiente familiar, mas também à segurança e o cuidado que encontrava em casa. “Ela se encontrava com um medo indescritível, ainda mais quando se colocava no lugar dos pais”⁹⁸ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 110), que provavelmente estavam desesperados com o fato de a filha estar na floresta durante uma tempestade. Devido ao temporal, era impossível voltar ao castelo ou até mesmo mandar um mensageiro para buscar ajuda. Nem mesmo a oportunidade de se desligar da sua realidade como mulher impossibilitada de se aventurar como os garotos podiam fazer é o suficiente para que ela sentisse certo orgulho de estar passando por tais provações.

No capítulo que narra esse passeio entre os três amigos, Juliane é representada de forma mais delicada e fragilizada. É ela também quem se machuca e fica mais assustada. O destaque de toda aflição sentida por ela pode representar uma sensibilidade feminina, mesmo para uma personagem corajosa, evidenciando que a coragem não exclui momentos de fragilidade e vice-versa, mas também pode ressaltar que Eduard e Florentin não se desesperaram tanto com a situação por um simples fato: eles já estavam acostumados a viver esse tipo de desafio. Não se trata de homens serem mais destemidos do que mulheres, mas já terem mais experiência e

⁹⁸ „Juliane befand sich in unbeschreiblicher Angst, wegen der Angst ihrer Eltern“.

conseguir, por esse motivo, agir de forma mais lógica e racional. Em uma leitura desatenta do romance e que se apreende apenas ao que está explícito, pode parecer que Dorothea reafirma, com essa cena, a ideia aristotélica de associar a mulher ao passional e o homem ao racional. No entanto, essa passagem contrapõe a reação feminina da masculina, ressaltando a naturalidade daqueles que já passaram por situações parecidas e, conseqüentemente, sabem como agir e manter a calma, pois já supõem o que podem esperar. Em contrapartida, há Juliane, que nunca se afastou da proteção dos pais, nem se aventurou em uma floresta, nem enfrentou uma tempestade estando desprotegida. Para ela, era tudo novo, por isso não conseguia prever o desfecho do episódio. A cena inicial do romance é um exemplo de que aquele tipo de situação já fazia parte da vida de Florentin, por exemplo. Essa oposição influencia diretamente a atitude deles. Enquanto ela pensava que queria estar na proteção dos pais – pois estava acostumada a isso, eles se preocupavam com o mais imediato: abrigo e roupas secas, visto que a experiência já os havia ensinado as possíveis conseqüências para o corpo se mantido em condições insalubres.

A intensidade como Juliane é emocionalmente abalada com o ocorrido é outro indício de que aquilo não se aproximava de nada do que ela já havia experienciado antes. Por isso, mesmo após estar em segurança, ela ainda se inquietava com a lembrança do recém-acontecimento, que pode ter sido seu primeiro grande trauma. Foi tudo tão intenso e inédito que parecia as ficções lidas por ela.

“Como se o espírito da floresta e da água estivesse falando ameaçadoramente comigo”, disse ela, ainda tremendo, “foi assim que me senti; temia a cada momento que eles me aparecessem em formas visíveis; infelizmente, para mim, todos os romances e baladas antigas que já li voltaram em forma de horror”.⁹⁹ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 119)

No retorno para casa, ela percebeu que “havia experimentado sua dependência e teve que admitir para si mesma que não poderia ousar ir além dos seus limites e sem seus vínculos e confortos artificiais”¹⁰⁰ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 131). No entanto, antes da tempestade acontecer, “eles iam pela floresta, depois das montanhas, contentes e despreocupados como crianças. Se divertiam e aproveitam um ao outro com pura despreensão. O passado e o futuro estavam longe dos seus pensamentos; a vontade de aproveitar o momento era o que

⁹⁹ No original: „Als spräche des Waldes und es Wassers Geist drohend zu mir herüber', sagte sie noch schaudernd, 'so war mir; jeden Augenblick fürchtete ich, sie würden mir in sichtbaren Gestalten erscheinen; alle alten Romanzen und Balladen, die ich jemals gelesen habe, sind mir zu meinem Unglück grausend dabei eingefallen.“

¹⁰⁰ No original: „Juliane hatte die Erfahrung ihrer Abhängigkeit gemacht, und mußte es sich gestehen, daß sie es nicht so unbedingt wagen dürfen, außer ihren Grenzen, und ohne ihre Bande und ihre erkünstelten Bequemlichkeiten fertig zu werden.“

importava.”¹⁰¹ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 44). Eles se divertiam na pura indiferença, sem se distinguirem por gênero. Essa diferença só se tornou evidente no momento em que obstáculos e desafios tiveram que ser enfrentados.

Juliane também era uma defensora do amor romântico, pois admirava a união entre amor e amizade em um relacionamento amoroso. Em carta à tia Clementina, que avisara que não estaria presente para o casamento de Eduard e Juliane, esta diz tentar entender as motivações da tia. Entre as possibilidades, coloca o fato de, talvez, a tia acreditar que ela não pudesse amar o marido até a morte ou que seria possível que em algum momento o deixasse de amar. Também parecia que a tia estivesse preocupada com a chance de Juliane, que se demonstrava muito encantada por Florentin, estar apaixonada por ele.

Uma vez você me disse: que a felicidade mais linda para uma mulher na terra seria quando ela encontrasse um marido que também seria seu amigo. Você me disse isso do fundo da alma, queria tia Clementina. E se assim for, deve-se alegrar com seu filho. Eduard é, certamente, o amigo de sua Juliane. Ele me ama. E pode-se amar sem ser amigo da pessoa amada?

Mas o que ainda falta nele? Ele não está preocupado, sozinho e pensativo, como eu; Ele está triste, cheio de descontentamento a ponto de reclamar injustamente: [ele acredita que] não o amo como ele esperava ser amado por mim. Não sei como acalmar suas dúvidas e minha inquietação fica cada vez maior. Talvez este nevoeiro se dissipe à nossa volta se conseguirmos viver em paz por nossa conta, uma vez passado a confusão, a parte importante, as celebrações [do casamento]. [...Florentin] eu amo como a um irmão mais velho.¹⁰² (SCHLEGEL, D. 2023, p. 141)

Apesar de ver Florentin como um irmão, Juliane reconhece que ele a “descobriu nos cantos mais profundos do coração, onde nem [ela] mesma havia ousado penetrar”¹⁰³. Também o descreve como alguém tão belo quanto Eduard e que ainda tinha certo charme. Ela demonstra não perceber a paixão dele por ela, mesmo quando relata o jeito como Florentin falava sobre o amor de Eduard por ela, e “parecia que falava dos próprios sentimentos” (SCHLEGEL, D. 2023, p. 142). O fato de não perceber o que ele sentia, ou não querer perceber, indica certa ingenuidade

¹⁰¹ No original: „Sie gingen durch den Wald nach den Gebirgen zu, fröhlich und unbekümmert wie die Kinder. Sie genossen sich selbst in reiner Unbefangenheit; Vergangenheit und Zukunft war ihren Gedanken fern, der Wille des Augenblicks war ihnen Gesetz.“

¹⁰² „Einst sagten Sie mir: das schönste Glück auf Erden für eine Frau wäre, wenn der Gatte zugleich ihr Freund sei. Sie Sprachen mir aus der Seele, meine geliebte Clementina; und wenn dem so ist, so dürfen Sie sich mit Ihrem Kinde freuen; Eduard ist gewiß der Freund seiner Juliane; er liebt mich ja, und dann man lieben, ohne der Freund der Geliebten zu sein? Aber, was ihm nur fehlen mag? Er ist nicht allein besorgt und nachdenklich, wie ich es bin; er ist traurig, voll Missmut bis zur ungerechten Klage: ich liebe ihn nicht so, wie er hoffte, von mir geliebt zu sein. Ich weiß seine Zweifel nicht zu beruhigen, und meine eigne Unruhe wird immer größer. Vielleicht zerstreut sich dieser Nebel um uns, wenn wir erst in Ruhe uns selber werden leben, wenn erst der Lärm, die Wichtigkeit, die Feierlichkeiten vorüber sind. [...] Und ich liebe ihn [Florentin] wie einen ältern Bruder.“

¹⁰³ „Er hat mich aus den tiefsten Winkeln meines Herzens, da wo ich selbst nicht hinzudringen wagte, herausgefunden.“

por parte de Juliane, a qual é apresentada como uma jovem espirituosa, aventureira e corajosa, mas que não perde o ar de inocência, insegurança e doçura, o que a mantém no limiar do que é infantil.

Entre as figuras femininas que fazem parte da narrativa também está a irmã de Eleonore, Clementina, a tia que protagonizou muitas aventuras quando jovem, viajou, viveu romances e defende a importância de se casar por amor, e não por uma convenção e imposição social. No entanto, passa a vida madura dedicando-se ao marido, o qual havia sofrido um grave acidente. Ela começa, então, a acompanhá-lo sempre, pois não queria deixá-lo aos cuidados de estranhos. Nessa perspectiva, ela é representada como uma santidade, o que fica evidenciado não apenas pela renúncia que faz da própria vida em prol do marido, mas também é simbolizado por um quadro admirado por Florentin, na biblioteca do general marquês Schwarzenberg. A pintura que a retrata é, na verdade, uma releitura da Santa Cecília (SCHLEGEL, D, 2023, p.33). A mulher que se sacrifica pelo outro é santificada.

Eleonore e tia Clementine, a bela alma do romance, pertencem à classe de mulheres, para citar Friedrich Schlegel, que “respeitam os sentidos”: Eleonore admite francamente que deve sua virtude apenas à sua sorte; e a Clementine, que tem a “humildade”, como a definiu Schleiermacher, é elogiada por ter “a verdadeira reverência, a mais terna modéstia pela liberdade sentimental das outras pessoas”.¹⁰⁴ (DEIBEL, 1905, p. 23).

Outra personagem que tem um papel importante para a análise do romance, embora poucas de suas páginas sejam dedicadas a ela, é a ex-esposa de Florentin. No capítulo dez, Florentin surpreende Juliane e Eduard ao contar-lhes que já havia sido casado. A esposa foi considerada, até certo momento do relacionamento, um exemplo de mulher e ainda servia como modelo para as pinturas dele. Ao falar dela, ele atribui os afazeres domésticos como uma tarefa e qualidade feminina, reforçando a ideia da divisão de gêneros. Ela se cuidava e ainda conseguia cuidar da casa e, mesmo quando não tivesse conseguido fazer tudo bem-feito, ele continuava a gostar dela do mesmo jeito (SCHLEGEL, D. 2023, p. 90). Nessa perspectiva, fica subentendido que, caso ela não se cuidasse ou não se dedicasse bem às tarefas domésticas, ele teria o direito de desgostá-la. Essa mesma lógica de uma mulher da qual se espera uma maior dedicação à vida amorosa do que à doméstica também é representada em *Lucinde*. Nesse caso, “a mulher que não se realiza nas atividades domésticas, mas que se coloca como companheira e amiga ao

¹⁰⁴ „Eleonore ebenso wie die Tante Clementine, die schöne Seele des Romans, gehören, mit Friedrich Schlegel zu reden, zu der Klasse von Frauen, die ‚die Sinne achten‘: freimütig gesteht Eleonore, dass sie ihre Tugend nur ihrem Glück verdanke, und von Clementine, die die ‚Schamhaftigkeit‘ besitzt, wie Schleiermacher sie definierte, wird rühmend hervorgehoben, sie hege ‚die wahre Ehrfurcht, die zarteste Scheu für die Sinnes-Freiheit anderer Personen‘.

lado do homem, é o ideal romântico. Lucinde significa para Julius ao mesmo tempo ‘a amante mais terna’ e ‘uma amiga perfeita’” (DEIBEL, 1905, p. 24).

Considerando esses elementos, é interessante como, aparentemente, Dorothea mantém em seu romance certos preceitos impostos pela sociedade às figuras femininas. Dessa forma, é recorrente que as personagens estejam rondadas de beleza, domesticidade, conhecimento artístico e vaidade. No entanto, ao se observar os detalhes, principalmente na análise dos papéis maternos, é possível perceber uma grande diversidade de personalidades, como será destacado mais adiante. Ela aborda a complexidade feminina, mas sem renegar a feminilidade, conceito constantemente condenado pela crítica feminista.

Outra personagem é a irmã de Florentin, a qual acaba se convertendo à vida religiosa no monastério e se torna noviça. Apesar de se render a essa vida que demonstrava não querer, mas acreditava ser seu destino, ela é descrita pelo irmão como uma pessoa emocionalmente forte. Embora tenham passado um tempo durante a infância no mesmo lugar e passado por situações difíceis, o destino de Florentin é bem diferente da sua irmã. Durante a adolescência, ao contar para o pai do amigo Manfredi, cujo quintal se encontrava com os fundos do monastério onde crescia com a irmã, sobre seus planos para fugir daquele lugar, tornando-se soldado, ele promete ajudar Florentin. Contudo, especifica que não podia fazer isso pela irmã dele. Esta, por ser mulher, estava condenada àquela vida de privações, ou seja, condenada à reclusão da vida religiosa; já ele, à guerra.

Sinto muito, mas não posso fazer nada por sua irmã. As questões de família, geralmente, fazem com que seja necessário que as filhas tomem o véu, e, depois de tudo o que Manfredi me diz, ela parece se encaixar muito bem a essa vida. [...] Você deve ser liberto em breve. Certamente, um jovem nunca deve ficar em um monastério. Não enquanto há necessidade de cabeças e de braços no mundo e enquanto houver exércitos."¹⁰⁵ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 67).

Os gêneros tornam-se imperativos para a divisão de dois mundos que passam a ser colocados como distintos e opostos. Nesse sentido, a ideia do domínio intelectual como espaço do masculino se mistura no campo da arte. Embora a maioria da produção artística do século XVIII fosse produzida por homens, a arte era constantemente associada ao feminino, principalmente pela ideia de mulheres servirem como musas inspiradoras.

¹⁰⁵ „Es tut mir leid, für ihre Schwester kann ich nichts tun; Familienverhältnisse machen es für die Töchter oft zur Notwendigkeit den Schleier zu nehmen, und nach allem, was mir Manfredi sagt, schein sie sich recht gut in dieses Schicksal zu fügen. [...] Sie sollen bald frei sein. Ein Jüngling sollte niemals zum Kloster bestimmt werden, solange man noch Köpfe und Arme in der Welt braucht, und solange es Armeen gibt.“

Segundo o mito de Pigmalião¹⁰⁶, entre as pessoas vivas, as mulheres são as maiores vítimas da arte: o momento de criação da obra de arte é também a morte da modelo feminina. Aqui, por outro lado, percebe-se a inspiração da arte: a morta e a estátua ganham vida e, para permanecer na imagem antiga, ergue-se como uma Galatée do pedestal do mestre Pigmalião. Em outras palavras: a mulher - assim como a arte - é libertada da perspectiva construída pelo homem. Esse nascimento e o desabrochar da vida na bela figura de Juliane são reforçados por outra alusão: Juliane é a encarnação de uma flor primaveril, “um botão jovem” que está desabrochando.¹⁰⁷ (BRANDSTÄDTER; JEORGAKOPUPLOS, 2001, p. 22-23)

Florentin, se encanta com Juliane tocando piano, atividade considerada feminina e doméstica, já que este não é um instrumento levado facilmente entre lugares, o protagonista declara que “ama música como seu maior benfeitor da sua vida”¹⁰⁸ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 23), visto que o canto celestial espantava os espíritos que o atormentavam durante suas viagens. A forma como ele se expressa é, muitas vezes, emotiva e poética. A importância da natureza e da arte é foco no romance não apenas no que diz respeito ao protagonista, que por um tempo se manteve financeiramente pintando quadros e ensinando a arte da pintura¹⁰⁹, mas também pelas mulheres da família Schwarzenberg. Juliane, por exemplo, já havia feito uma grande viagem na qual teve contato com obras de arte, por isso demonstrava saber bastante sobre o assunto. Seja em forma de música, de poema, de pinturas ou da mobília, a arte está presente em muitos capítulos.

O trabalho artístico dos móveis do castelo também é usado como uma forma de evidenciar a dedicação da condessa ao seu marido. Florentin observou que ela “é uma mulher excelente; com verdadeira religiosidade. Honra o estado de espíritos do seu marido e tudo o que a ele é sagrado” (SCHLEGEL, D. 2023, p. 31), já que mantinha a mobília mais antiga, a qual preservava um senso histórico da família. É interessante como as mulheres em *Florentin* demonstram sempre uma devoção às figuras masculinas, independentemente da personalidade delas, o que fica mais evidente ainda na relação entre o ser mulher e ser mãe. Em contrapartida, a marquesa, apesar da dedicação à vida doméstica, não assume um papel importante apenas

¹⁰⁶ “A cultura grega nos legou um dos mitos mais intrigantes da mitologia: o de Pigmalião, um rei escultor, que modelou a estátua daquela que seria a mulher perfeita e se apaixonou por ela. Na impossibilidade de concretização desse amor, rogou a deusa Afrodite que desse vida à estátua. A divindade atendeu a súplica de Pigmalião, concretizando, assim, o desejo deste de possuir sua amada.” (SILVA; OLIVEIRA; FRANCA, 2018, p. 228).

¹⁰⁷ No original: “gemäß dem Mythos von Pygmalion ist es der lebendige Mensch, genauer die Frau, die der Kunst zum Opfer fällt: Der Moment der Erschaffung des Kunstwerks ist zugleich der Tod des weiblichen Modells. Hier dagegen ist die Beseelung der Kunst zu sehen: Die tote Frau und Statue wird lebendig und steigt, um im antiken Bild zu bleiben, als Galatée vom Sockel des Meisters Pygmalion herunter. Anders gesagt: Die Frau ebenso wie die Kunst - wird aus der männlich-konstruierten Perspektive entlassen. Dass das Leben, dass gar Geburt und Aufkeimen des Lebens mit Julianes schöner Gestalt Einzug halten, wird durch eine andere Anspielungen verstärkt: Juliane ist die Inkarnation einer Frühlingsblume, »eine junge Knospe«, die sich eben entfaltet.”

¹⁰⁸ „Ich liebe die Musik als größte Wohltäterin meines Lebens“.

¹⁰⁹ Quando estava em Veneza, ele desejava chegar à Roma para estudar arte antiga. (SCHLEGEL, D. 2023, p. 87).

nessa esfera e atua de forma decisiva na vida pública, seja na administração da vila que governa junto ao marido ou nas relações sociais necessárias para o *status* do seu título. A devoção feminina à figura masculina espelha a própria Dorothea, que passou parte da vida dedicada a Friedrich Schlegel e, por isso, foi duramente criticada.

Sua truncada carreira literária, sua submissão voluntária ao domínio masculino e seu crescente conservadorismo levaram à acusação tácita por grande parte da literatura secundária de que Veit-Schlegel não conseguiu viver à altura de seu potencial como mulher, escritora e romântica.¹¹⁰ (HELFER, 1996, p. 145)

A própria Dorothea foi uma mulher que se rendeu ao papel de base familiar, apoiadora do sucesso do marido e acabou deixando a própria autonomia como escritora em segundo plano. Em suas cartas, ela acaba demonstrando insatisfação por isso, mas sabia que, mesmo agindo de forma emancipada para sua época – com o divórcio, o relacionamento com um homem mais novo antes de oficializar sua união com ele, a mudança de religião e até mesmo de nome –, ela deveria, assim como Juliane, não ultrapassar demais os limites que lhe eram impostos. Esta personagem parece representar a própria autora: corajosa e espírito livre, mas cautelosa na medida certa. Apesar disso, ela acaba se colocando em posição secundária, ao admirar excessivamente Friedrich Schlegel e a, principalmente, idolatrá-lo, considerando que ele está em uma posição de superioridade, não por ele ser homem e ela mulher, mas por ele ter um grande espírito. “Nós¹¹¹ queremos sempre construir um templo a Friedrich. Ele é, afinal, um deus, se não mais” (SCHLEGEL. D, 1913, p. 10: Verão de 1799).

Dorothea Schlegel defendeu que “quanto maior a influência que uma mulher tem sobre o juízo do seu marido, mais cautelosa ela deve ser em determiná-lo, mais conscienciosa ela tem que ser; pois, então, ela há de prestar contas duplamente” (SCHLEGEL, D., 2022, p. 67). Pelos que seus escritos indicam, ela estava ciente de que, para exercer o seu poder, seria necessário cautela e paciência, pois não se muda pensamentos e comportamentos de séculos de forma impulsiva e urgente. A condessa Eleonore Schwarzenberg é um exemplo disso. Ela é representada como uma esposa devota, mas é ela quem mantém o controle econômico do castelo e é uma influência direta na governabilidade do marido. Não se ganha esse tipo de luta apenas julgando aqueles que, mesmo fazendo o que pode ser considerado pouco por alguns, tentam, de alguma forma, agir diferentemente da maior parte da sociedade vigente. No entanto,

¹¹⁰ No original: “Her truncated literary career, her willing submission to male domination, and her increasing conservatism have led to the tacit accusation in much of the secondary literature that Veit-Schlegel failed to live up to her potential as woman, a writer, and a Romantic.”

¹¹¹ Ela e o amigo Schleiermacher.

essa devoção da própria Dorothea, por exemplo, acabou limitando as possibilidades de ascensão dela como autora, uma vez que se dedicou mais às contribuições no trabalho do então companheiro F. Schlegel do que em produzir em seu próprio nome mesmo quando a publicação desses textos não era mais uma necessidade financeira para manter a família.

Para Dorothea, conciliar as exigências da sua “feminilidade” com os seus próprios textos ficcionais e a sua autoria permaneceu uma questão não resolvida e um relacionamento insolúvel. Seguindo o julgamento dos românticos, ela ficou tão desanimada que não lidava mais com ficções literárias de forma independente como autora, apenas lidando com traduções a pedido de Friedrich, como as de *Der Corinne* (1807-08). (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 121)¹¹²

Dorothea Schlegel sabia o que era esperado dela no matrimônio, e mesmo sendo uma mulher que demonstrou várias vezes não renunciar a sua emancipação e suas decisões, sabia que

Faz necessariamente parte de um casamento verdadeiro, genuíno, que a esposa se interesse pelos negócios do marido e, tanto quanto possível, tome parte neles. Não existe qualquer assunto ou qualquer posição em que ela não poderia, com decência, e mesmo com graça, fazê-lo. (Homens que ocupam um cargo onde isso não é possível não deveriam se casar). É o único modo de se assegurar, por um caminho duradouro e sólido, da dependência do homem e do domínio do lar. A esposa deve estar segura dessas coisas, mas nunca se basear nisso ou fazer uso para desvantagem ou para negligência e apequenamento do marido. (SCHLEGEL, D., 2022, p. 67).

Inicialmente, pode parecer que Dorothea Schlegel esteja defendendo a submissão feminina no matrimônio e a responsabilização da mulher até pelas responsabilidades do marido, contudo, “tomar parte dos negócios do marido” acaba sendo uma atividade que expande as ações da esposa para além da atmosfera doméstica e, ao contrário do que parece, coloca a mulher em certa situação de controle e domínio daquilo que ainda era limitado ao mundo masculino.

O fato de Friedrich Schlegel usar ideias e textos da sua companheira, mesmo após se estabilizarem economicamente, indica uma atitude que se mostra paradoxal, pois, ao mesmo tempo que confiava nas habilidades dela como uma potência, contribuía indiretamente com o seu anonimato e, conseqüentemente, com o apagamento dela como figura ativa do pensamento moderno. Por isso, F. Schlegel é duramente criticado por muitos críticos, como Lorely French,

¹¹² No original: “Die Anforderungen an ihre „Weiblichkeit“, mit ihren eigenen fiktionalen Texten und ihrer Autorschaft in Einklang zu bringen, blieb für Dorothea ein ungelöstes. Und unlösbares Verhältnis. Dem Urteil der Romantiker folgend, war sie so weit entmutigt, dass sie als Autorin sich nicht mehr selbständig mit literarischen Fiktionen befasste, sich nur noch mit Übersetzungen auf Friedrichs Wunsch hin, wie die de Corinne (1807-08).”

Franz Deibel e Fabiano Lemos, por exemplo. Embora a ideia “da mulher como parte do homem” e da sua importância na socialização da família e na organização domiciliar seja uma realidade não apenas no que se percebe de Julius ou na própria construção de *Florentin*, como também no que se observava na sociedade entre os séculos XVIII e XIX, é importante destacar que não podemos exigir ou esperar de um homem dessa época um comportamento que se destoe tanto do contexto no qual ele está inserido. Da mesma forma, os personagens masculinos de *Florentin*, como o próprio protagonista, esperavam a domesticidade das mulheres, o que possa indicar que Dorothea defendesse essa ideia. Nessa perspectiva, é possível apontar duas possibilidades: 1) essa seria uma tentativa de ter a aceitação do público para ter retorno financeiro, já que construir um romance que se colocasse na contramão do que a sociedade vigente impunha seria mais passível de críticas negativas; 2) ela, de fato, acreditava no papel da mulher como base não apenas familiar, como ainda suporte da figura masculina. Se a segunda opção estiver certa, como afirma alguns teóricos, como Karin Steubben Thornton e Christine Touaillon, ainda não é elemento suficiente para condenar Dorothea Schlegel, negar sua emancipação ou renegar sua produção textual, uma vez que seria impossível, mesmo para uma mulher como ela, romper com todos os preceitos impostos à mulher no final do século XVIII. Além disso, não se pode esquecer que ela defendeu abertamente a liberdade e a autonomia femininas.

2.2.3 A dicotomia entre figura feminina e materna

Apesar de Dorothea Schlegel manter alguns comportamentos ao longo da vida, os quais são usados por boa parte da crítica secundária para negar a emancipação dela ou até mesmo o teor feminino na escrita de *Florentin*, a forma como ela aborda o tema da maternidade rompe tanto com os preceitos de moralidade e vocação materna atribuídos à mulher no século XVIII quanto com a construção da idealização da mulher-mãe de F. Schlegel em *Lucinde*.

A figura feminina em seu “mundo doce” e cercada pela bela natureza ganha mais força em um período específico; a primavera. Esta representa o que está por florir, a renovação, a calma, o renascer e a juventude, enquanto o amor é apresentado como um sentimento que faz a vida valer a pena, “mesmo que o mundo não seja o melhor ou mais útil, ainda assim sei que é o mais belo” (SCHLEGEL. F, 2019, p.19).

E assim, com os olhos de meu espírito, eu também contemplava a eterna e única amada em diversas formas: ora como a jovem infantil, ora como a mulher em plena floração e energia do amor e da feminilidade, e ora como a

mãe respeitosa que segura o filho zeloso nos braços. Eu respirava a primavera, observando a eterna juventude a meu redor... (SCHLEGEL, F. 2019, p.19).

Em *Lucinde*, a relação entre as mulheres e um senso materno é bem frequente e aparece, principalmente, quando há uma referência à personagem que dá nome ao romance. Antes de a conhecer, Julius, que já tinha uma natureza mais melancólica, havia passado por um momento de deslocamento entre seu ser e o mundo depois do suicídio de Lisette. Aliás, “a primeira consequência da ruína de Lisette foi a admiração fanática e a verdadeira idolatria que ele passou a ter pela memória da jovem” (SCHLEGEL. F, p.2019, 74). A impressão que essa surpreendente tragédia causou no jovem sensível foi indelével, ardendo por sua própria força, cada vez mais fundo em seu ser” (SCHLEGEL. F, 2019, p. 74). No entanto, esse sofrimento infligido pela intragável morte dela não foi simples e unicamente pela perda dessa que seria, de certa forma, uma amante, mas também o sentimento de traição, afinal, ela não só se matou, como antes havia engravidado sem permissão e sem o direito de pensar na possibilidade de trazer uma criança ao mundo. Julius,

Comparava a nobre energia de Lisette com as intrigas indignas da dama que o havia enredado, mas seu sentimento sabia claramente que Lisette era muito mais moral e feminina, pois essa coquete nunca concedia um favor, pequeno ou grande, sem uma segunda intenção. Ainda assim, ela era respeitada e admirada por todos, como muitas outras iguais a ela. Por isso, sua mente se opunha frontalmente contra todas as opiniões falsas e verdadeiras sobre a virtude feminina. (SCHLEGEL. F, 2019, p. 74)

Se nenhuma atitude ou favor praticados por ela eram sem uma segunda intenção, talvez Julius considerasse que a gravidez também não o seria, o que o fazia refletir sobre as condutas femininas, todavia, “Lisette era uma exceção em meio àquilo que Julius considerava comum no sexo feminino. Era demasiadamente única, e o ambiente em que a encontrava, impuro demais para que pudesse chegar a uma verdadeira opinião sobre as mulheres” (SCHLEGEL. F, 2019, p. 75). Assim, ele havia se afastado das mulheres e passado a admirar a amizade masculina e, por isso, “passou a se dedicar por completo à amizade com outros rapazes, os quais, como ele, eram capazes de se entusiasmar com a amizade. Entregava seu coração a eles, os quais considerava os únicos verdadeiramente reais, e se alegrava em desprezar o resto da multidão de figuras vazias e fantasmagóricas” (SCHLEGEL. F, 2019, p. 75), possivelmente as mulheres. Nesse período, os novos amigos falavam “particularmente sobre a natureza divina da amizade masculina, que Julius pensava em transformar na verdadeira ocupação de sua existência”, pois “no sentimento e na relação com um amigo, ele encontrava bem mais que a consideração e a delicadeza femininas combinadas com uma inteligência sublime e um caráter

firme e cultivado” (SCHLEGEL. F, 2019, p. 75), ou seja, as mulheres não lhe pareciam serem também dotadas de “inteligência sublime e um caráter firme e cultivado”. Apesar de admirar e aproveitar esse ensejo da amizade masculina, ele era tomado por uma profunda tristeza e “reprimia o arrependimento com orgulho e os pensamentos e as imagens do suicídio, os quais foram tão familiares em sua melancólica primeira juventude, mas que haviam perdido o encanto da novidade para ele” (SCHLEGEL. F, 2019, p. 78). Em meio a tantos conflitos internos e desprezo pelo mundo,

essa enfermidade, assim como todas as outras anteriores, foi curada e destruída no exato momento em que avistou uma mulher singular que, pela primeira vez, foi capaz de lhe arrebatá-lo completamente o espírito. As paixões que até então tivera foram todas superficiais, ou coisas passageiras sem relação com o resto da sua vida. Agora, fora completamente tomado pelo sentimento de que esse amor era verdadeiro, e essa impressão eterna. O primeiro olhar foi decisivo, e, no segundo, já sabia e dizia a si mesmo que chegara a hora, e que estava realmente ali o que havia esperado inconscientemente por tanto tempo. [...] Mas ela escolheu e se entregou a um amigo de ambos, o qual vivia o amor dela de um modo digno.¹¹³ (SCHLEGEL, F. 2019, p.78)

Mais do que uma figura encantadora, ela tinha “em sua essência toda a grandeza e a **delicadeza próprias da natureza feminina**¹¹⁴, assim como toda a semelhança com a divindade e todos os vícios, mas tudo isso era refinado, culto e feminino [...], séria, modesta e amável como uma **terna mãe**” (SCHLEGEL. F, 2019, p. 79). Entre os vários motivos que fizeram Julius se encantar por essa mulher, ele apontava como qualidades de destaque a delicadeza e certa exalação de um **ser materno**. No entanto, não poder demonstrar seu afeto, além da necessidade de controlar seus impulsos e desejos em relação a essa encantadora mulher, fez com que ele, mais uma vez, caísse “em um estado de retraimento completo, fugindo do convívio com as pessoas. Sua companhia favorita eram os ásperos rochedos” (SCHLEGEL. F, 2019, p. 80), e com o tempo ele também foi ficando áspero e cada vez menos agradável e, enquanto isso, apenas uma mulher pareceu demonstrar algum interesse por ele. Ele só se tornava “mais suave e cálido [na] companhia de uma mulher, a qual ele honrava e amava como a uma irmã e que também considerava apenas como tal. [...] Era doentia e um pouco mais velha do que ele, mas, ao mesmo tempo, possuía uma inteligência clara e madura” e também a fidelidade perseverante de um **coração materno** (SCHLEGEL. F, 2019, p. 82). Para Lucinde,

¹¹³ Considerando a possibilidade de *Lucinde* ser um romance autobiográfico, fica a suspeita de que essa moça que encantou o personagem Julius, que representa o próprio F. Schlegel, seja a Carolina Schlegel, mulher por quem ele foi apaixonado, mas que se casou com o irmão dele, August Schlegel.

¹¹⁴ Grifo nosso.

Qualquer limitação das mulheres caseiras lhe era estranha, e falava com profunda consideração e verdadeira suavidade da opinião dominante entre as pessoas sobre as anomalias e os excessos dos que vivem contra a corrente; pois sua inteligência era tão incorruptível como seu coração era puro e autêntico. Falava com grande prazer, principalmente sobre assuntos morais, levando a discussão para o âmbito do geral, mas também gostava das sutilezas quando continham algo interessante e soavam significativas. Não era econômica com as palavras e sua conversação não era governada por regras tímidas. Era uma encantadora confusão de ideias individuais e interesse geral, de atenção contínua e distração repentina. (SCHLEGEL, F. 2019, p.82-83)

Um coração materno e a delicadeza feminina aparecem sempre como qualidades positivas, mas Lucinde tinha mais do que isso, pois esbanjava uma inteligência admirável e uma coragem para se posicionar em relação a vários temas, mesmo que a opinião dela pudesse chocar, como o fato de se colocar contra as limitações das mulheres caseiras, o que demonstrava que ela acreditava e defendia não apenas a liberdade das mulheres que eram mantidas apenas no campo doméstico, como também exercia certo papel social ao abrir para os outros seus pensamentos de vanguarda. Julius expressa saber disso, pois em diversos momentos destacou a inteligência dela e sua forma ousada de se colocar no mundo, ainda assim, “Schlegel não podia ou não queria imaginar uma concepção de Lucinde como uma personagem autoconfiante, assim como outras pessoas ou mesmo circunstâncias sociais externas permanecem completamente fora do horizonte do romance”¹¹⁵ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 129). Segundo Becker-Cantarino, “a diferença de gênero parece inicialmente abolida na união dos amantes; assim é no poeta-Narciso Júlio e na sua obra”¹¹⁶ (2000, p. 129).

O século XVIII foi marcado pela distinta relação entre o papel masculino e o feminino, principalmente no que tange a organização do núcleo familiar. As mulheres eram consideradas de natureza emocional enquanto os homens representavam o racional (GOOZÉ, 2007, p. 18), e, além das obrigações domésticas, mesmo para quem era de famílias abastadas e que não precisava de fato fazer as atividades de limpeza, por exemplo, a organização familiar ainda era obrigação das mulheres, assim como os cuidados com os filhos e a educação deles, “a combinação entre esposa e mãe era a âncora do *status* da família burguesa escolarizada” (GOOZÉ, 2007, p. 19)¹¹⁷. Por isso,

¹¹⁵ No original: “Eine Gestaltung der Lucinde als eingeständige Figur konnte, oder wollte Schlegel nicht imaginieren, wie denn auch weitere Personen oder gar äußere soziale und gesellschaftliche Umstände ganz außerhalb des Romanhorizontes bleiben.”

¹¹⁶ No original: “Die Geschlechterdifferenz scheint zunächst aufgehoben zu sein in der Vereinigung der Liebenden, sie ist es in dem Dichter-Narziß Julius und seinem Werk.”

¹¹⁷ “The accomplished wife and mother was to anchor the family’s status as within the *Bildungsbürgertum*.”

Se a figura da mulher, no mais amplo aspecto, precisa ser codificada pela expectativa concreta ou conceitual – da maternidade, isso se deve, em grande medida, à lógica da procriação que no Romantismo recupera o tema aristotélico da mulher como causa meramente material e, portanto, passiva da criação. É a mitologia da passividade natural das mulheres, enfaticamente normatizadora, que opera a montagem masculina do desejo feminino, para o qual toda criação é, paradoxalmente, um ato de re-produção. (LEMOS, 2022 B, p. 77)

O romance *Lucinde* inova em apresentar a mulher como uma parte ativa e importante em um relacionamento, pois o narrador defende, a partir do conceito de amor romântico ressaltado por F. Schlegel, que deve haver entre o casal uma relação de harmonia sensual e espiritual, além de que a intelectualidade da mulher deve ser admirada e incentivada. Ainda assim, a distinção dos papéis de gêneros é marcada em várias passagens de *Lucinde*, indicando que os dois pertencem a lugares diferentes, mesmo que a amada Lucinde, claramente, tenha expressado que “qualquer limitação das mulheres caseiras lhe era estranha” (SCHLEGEL, 2019, p. 82), Julius lhe escreveu:

Sei que de agora em diante farei com ainda maior amor, e com força renovada, tudo o que estiver relacionado à minha profissão. Nunca me senti mais confiante e corajoso para agir como um homem entre os homens, para começar a levar a cabo uma existência heroica, agindo pela eternidade, fraternamente unido aos amigos.

Essa é a minha virtude; pertence a minha natureza tornar-me semelhante aos deuses. A tua [virtude]¹¹⁸ é ser como a natureza, uma sacerdotisa da felicidade, revelando discretamente o segredo do amor e, cercada de filhos e filhas dignos, consagrar a bela vida a uma festa sagrada. (SCHLEGEL. F, 2019, p. 104-105).

Nessa perspectiva, enquanto ele se dedica à profissão e, agindo como homem, se assemelha aos deuses, ela é escolhida para ser a figura materna, carregando o peso da responsabilidade pela felicidade de todos envolvidos na família, ou seja, mantendo-se na vida anônima, materna e doméstica. Essa passagem mantém uma associação intrínseca entre ser mulher, mãe, símbolo de delicadeza e aspiração de beleza. Uma docilidade considerada no romance inerente ao ser feminino. O lado maternal não se limitaria apenas à relação entre mãe e filhos, mas também entre mulher e homem, até mesmo no que condiz ao erótico:

Livra-te também, querida amiga, de todos os resquícios de falsa vergonha, assumo como eu frequentemente te arranquei os vestidos fatais, espalhando-os em uma bela anarquia. E se esse pequeno romance de minha vida te parecer muito selvagem, pensa então que ele é apenas uma criança, e suporta seus

¹¹⁸ Destaque do tradutor.

caprichos inocentes com **paciência maternal**¹¹⁹, deixando-te acariciar por ele. (SCHLEGEL, F, 2019, p. 31)

A representação da mulher como figura materna para além da relação com os filhos, mas também no relacionamento amoroso não é exclusividade ou novidade de Friedrich Schlegel. Na novela *Julie ou la Nouvelle Héloïse*¹²⁰, de Rousseau, o personagem Saint-Preux “alucina sua presença [de Julie de Wolmar] não mais como sua amada, mas como sua mãe. O emblema da virtude é a mãe. E como uma mãe verdadeiramente virtuosa, sua felicidade parece de outro mundo; ela parece além do reino dos sentidos”, (MÜCKE, 1991, p. 145) como algo divino. Já no poema *Zueignung*, de Goethe, “a mulher bonita se apresenta como a fonte da alegria e da consolação que o poeta conheceu e desejou na infância, em carta, como uma figura materna [...], a garantidora da paz [...] caso ele esteja se perdendo ou perdendo seu controle motor de adulto” (MÜCKE, 1991, p. 5), ou seja, ela é uma figura necessária para que ele se mantenha controlado, incumbida pela formação dele como um homem responsável. “Ela precisa apenas olhar para ele para que ele seja capaz de ler a si nos olhos dela. [...] Não se trata de ler como decodificação, mas ler imagens como reconhecimento imediato de si nos olhos da amada e gentil mãe” (MÜCKE, 1991, p. 6). O desenvolvimento pessoal e social do homem faz-se possível nas duas obras apenas a partir da presença da figura materna, pois na novela de Rousseau, “Saint-Preux pôde sair pelo mundo e se tornar um homem apenas a partir do que ele aprendeu com a maternidade de Julie (MÜCKE, 1991, p. 136).

Friedrich Schlegel ilustrou Lucinde, assim como outras personagens, como possuidora da “virtude maternal”, como se a “grandeza da dignidade maternal” (SCHLEGEL, F. 2019, p.84) fosse intrínseca a toda espécie fêmea de forma intuitiva e simples. Por isso, quando “a natureza finalmente recompensou a **virtude maternal** da excelente mulher, e quando ela já quase não tinha esperança em seu coração fiel, uma vida nova brotou em seu ventre” (SCHLEGEL, F. 2019, p.83), o que encheu o jovem Julius de pura alegria. Lucinde “parecia amar a solidão tanto quanto ele” (SCHLEGEL, F. 2019, p.84) e “tinha uma inclinação decidida para o romântico” e [...] também havia rompido com audaciosa decisão com todas as convicções e todos os laços, e vivia completamente livre e independente” (SCHLEGEL, F. 2019, p.85). Diferente de muitas mulheres daquela época, ela ainda “tinha uma veia de entusiasmo e profundidade que apenas uma mãe pode ter” (SCHLEGEL, F. 2019, p.87). Mantém-se a crença enraizada socialmente de que o instinto maternal faz com que as mulheres cuidem bem não apenas de seus filhos, como também de seus maridos e do núcleo familiar como um todo. Ainda

¹¹⁹ Grifo nosso.

¹²⁰ Jean-Jacques Rousseau, publicado em 1761.

assim, o romance inovou ao representar na figura feminina a harmonia entre ser mãe e mulher amada, diferentemente do que até então acontecia, como nos exemplos citados de Rousseau e de Goethe, nos quais havia uma distinção entre as mulheres maternais e aquelas passíveis do desejo masculino, como se um anulasse o outro.

A ideia da doçura materna representada em *Lucinde* é destacada no romance *Florentin* em relação à personagem Eleonore, mas completamente rompida ao se tratar da ex-esposa do protagonista e parcialmente mantida quanto à mulher que ele, por muito tempo, acreditou ser sua mãe.

Ao rememorar alguns momentos dos seus primeiros anos de vida, Florentin cita uma mulher que ele acreditava se tratar de sua mãe, mas ela, uns anos depois, acaba revelando que ele não era filho dela. Entretanto, a relação entre os dois e a suposta irmã dele se dá de forma complexa, obscura e inquietante. Em um ambiente extremamente religioso e rígido, essa mulher aparece sempre como alguém submetido ao poder e às ordens dos padres e superiores do monastério onde vivia. Entre as duas crianças, ela demonstrava maior afeto a Florentin do que à filha, mas não era um exemplo de mãe carinhosa e entregue ao papel da maternidade, sempre vestida com trajes escuros, era fanaticamente religiosa e sua figura se misturava com o ambiente, como se fossem um único ser. Em uma das passagens na qual ele relata um dos momentos com a “mãe”, muitos elementos sobre ela são revelados.

Certa vez, eu estava com minha irmã no quarto da minha mãe, pois ela queria testar nossa capacidade de leitura. Coincidentemente, não havia nenhum outro livro por perto, a não ser um poema que minha mãe acabara de ler. Eu li uns versos, os quais elogiavam a felicidade da infância. Minha mãe ficou satisfeita com a forma como os versos foram lidos e, voltando-se para o padre, elogiou a beleza dos versos e comovente verdade trazida por eles.¹²¹ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 58)

Os momentos de convivência entre eles eram bastante restritos e, geralmente, supervisionados por algum membro do corpo da igreja. Essa mulher é descrita como uma pessoa deprimida, “séria, nebulosa e rígida”¹²² (SCHLEGEL, D. 2023, p. 52), mesmo em relação aos filhos, e vivia isolada. Entre as memórias dele, há poucos momentos de lazer com ela ou do aconchego que se espera de uma mãe. Os versos que tanto a agradam, devido ao seu

¹²¹ No original: „Ich war nämlich einmal mit meiner Schwester im Zimmer meiner Mutter, sie wollte unsere Fähigkeit im Lesen prüfen. Zufällig war kein andres Buch in der Nähe als ein Gedicht, das meine Mutter eben gelesen hatte. Ich las einige Verse, in denen das Glück der Kindheit gepriesen ward; meine Mutter war mit der Fertigkeit, womit sie gelesen wurden, zufrieden, und rühmte, indem sie sich zum Pater wandet, die Schönheit der Verse, und die rührende Wahrheit des Inhalts; der Pater stimmte laute mit ein.

¹²² No original: „Meine Mutter ward immer ernster und trüber, und bald auch strenger gegen uns.“

conteúdo, evidenciam o uso da ironia para ilustrar essa personagem tão complexa e emocionalmente debilitada: ela fica satisfeita com a leitura de um poema que fala sobre a felicidade na infância, mas os filhos eram constantemente privados de tais momentos. Aliás, Florentin chegou a questionar “como uma criança pode ser infinitamente infeliz, mesmo que ela ainda não conheça a esperança ou que nada tenha, nada conhece além do momento presente” (SCHLIGEL, D. 2023, p. 55). Mesmo que ela não tivesse a devoção maternal, a qual Julius tanto elogia em *Lucinde*, ela se preocupava com os filhos, e uma forma de demonstrar isso é o cuidado com a educação deles. Paradoxalmente, a figura materna permanecia reclusa e isolada, enquanto os filhos cresciam solitários e sofredamente, mas havia momentos em que ela demonstrava ternura, amor e cuidado por eles. Isso evidencia a situação de uma mulher que se divide entre os períodos de dedicação materna, depressão e fanatismo religioso, o qual parece ser o culpado tanto pela doença quanto pelo distanciamento dela dos filhos e do mundo.

Em uma ocasião em que Florentin ficou fortemente doente, com febre alta, após um tempo inconsciente, ele se lembra de acordar e de se deparar com a mãe, a qual passou todo o tempo ao lado dele, completamente desestruturada com a enfermidade do filho, com olhos encharcados em lágrimas, e desesperada, enquanto ajoelhava ao lado da cama dele e orava. Estranhamente, a preocupação e a angústia dela diante da situação não a fez suplicar por sua melhora, mas implorar a Deus que reservasse para ele um lugar no céu. Mais desesperador do que perder um filho, era para ela a simples possibilidade de ele não ir para céu. Dorothea Schlegel retrata, com esse capítulo, a representação de um dogmatismo cego e exagerado que interfere na complexa e não intrínseca relação entre mãe e filho. Embora o comportamento materno aí descrito não seja repleto de carinho e cuidados explícitos, não se trata de um relacionamento isento de amor. Em vários momentos esse sentimento acaba sendo demonstrado, no entanto, ele só prevalecia quando havia uma ameaça, como se a mulher saísse do seu transe e debilitação emocional e acordasse como mãe apenas para enfrentar algum perigo real que ameaçava os filhos iminentemente. Isso marca uma oscilação de sentimentos e comportamentos, evidenciando os conflitos internos enfrentados por essa personagem que, antes de ser mãe, é também um indivíduo que tenta sobreviver aos seus próprios demônios. Seu desejo maior era que o filho seguisse a vida religiosa, mas tudo que ele queria era ter um cavalo, ser um soldado e sair livre pelo mundo, como um pássaro livre, metáfora que ele mesmo usou para falar de si. A reação dela é de completo desespero, pois tudo que desejava era a salvação da alma do filho. A negativa dele de se entregar à Igreja e viver para Deus provoca na mãe uma ira que passa por cima de qualquer amor materno. A partir daquele momento, ela renega o filho,

além de amaldiçoar os passos dele. Talvez essa atitude da mãe tenha sido, no romance, o ponto crucial para que o protagonista continuasse a ser um “gauche na vida”¹²³.

A complexidade das relações humanas, mesmo entre mãe e filho, é marcada, também, pelos sentimentos ambíguos destes. E, em mais uma oscilação de comportamento, a mãe diz a Florentin que eles não devem mais se ver, anuncia que, apesar de manter por ele preocupações maternas, não era mãe dele, apenas daquela que ele acreditava ser sua irmã, e que os pais dele já estavam mortos. Pede que ele fuja antes que os padres cheguem e explica que lhe dar a chance de fugir naquele momento era a última coisa que ela poderia fazer por ele. Embora antes ela tenha amaldiçoado seu destino, agora se despede e deseja que Deus o abençoe. Não há nenhuma passagem que esclarece se essa confissão era sincera ou se foi apenas uma estratégia da jovem mulher para se afastar daquele que, segundo ela, havia escolhido uma vida já condenada¹²⁴. Essa revelação intensifica ainda mais a codificação entre passado, presente e futuro. Enquanto ele tenta salvar a irmã da vida no convento como forma de lhe garantir o que seria, na opinião dele, um bom futuro, ele perde a referência do que seria seu próprio passado. “Quem, quem então”¹²⁵ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 78) seriam os pais dele?

A segunda figura materna de maior relevância no romance é assumida pela ex-esposa de Florentin. Ao falar dela pela primeira vez, o protagonista surpreende tanto seus ouvintes, Eduard e Juliane, quanto, possivelmente, seus leitores, marcando uma narrativa mantida por vários momentos de clímax. Variadas partes dos relatos de Florentin sobre a própria vida aparecem como espécie de minicontos, cada um com seu próprio clímax e desfecho, mantendo a tensão do leitor em diversos trechos diferentes. Como mulher e amante, a esposa dele atendia aos tributos esperados. Inteligente e com uma beleza tão intensa que serviu como modelo para as pinturas feitas por ele. Cuidava de si mesma e da casa, dedicada e devota ao lar e ao marido. “Ela cantou uma canção para nós, cujo conteúdo era mais ou menos assim: se ela tivesse um homem que a amasse e se preocupasse com ela, ela iria querer viver apenas por ele e pelas vontades dele, essa seria sua maior felicidade”¹²⁶ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 90).

Essa entrega feminina ao homem amado é um tópico recorrente tanto em *Lucinde* quanto em *Florentin*. No entanto, Dorothea Schlegel destaca, com a ex-esposa de Florentin,

¹²³ Expressão usada por Carlos Drummond de Andrade no “Poema de sete faces”. Indica que já nasceu predestinado ao sofrimento, a ser “torto” na vida.

¹²⁴ No original: „[...] du hast dir ein müh- und Sorgenvolles Leben erwählt, nun muß du es tragen.“ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 77).

¹²⁵ No original: “Wer, wer denn?”

¹²⁶ No original: „Sie sang uns nun ein Lied, dessen Inhalt ungefähr war: wenn sie einen Mann hätte, der sie liebte, und für sie sorgen wollte, so möchte sie einzig für ihn und seine Wünsche leben, das würde dann ihr größtes Glück sein.“

que a maternidade e o afeto materno não são intrínsecos à mulher, mesmo para aquele que está entregue à vida doméstica e é devota ao marido. Apesar de sua dedicação, ela também expunha um poder sobre ele, e “quanto mais poder sobre [ele] ela sabia ter, mais temperamental e impertinente se tornava”¹²⁷ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 90), mesmo que ele fosse um bom marido. O ponto central do relato dele desse relacionamento se dá no fato de esta mulher engravidar. A notícia enche Florentin de felicidade, euforia e esperança, como se ele estivesse renascendo quando soube que um fruto seu crescia no ventre da amada. Dessa forma, ele faz de tudo para que ela possa ter uma gravidez tranquila e saudável.

Enquanto o entusiasmo paterno aflora no protagonista, Dorothea Schlegel desconstrói o ideal do instinto materno como parte da condição feminina defendido em *Lucinde*, e, por um motivo trivial, a companheira de Florentin faz um aborto, pois ela tinha como prioridade a manutenção da beleza do seu corpo, não renunciando a isso nem mesmo para gerar uma vida. A descoberta do fato foi um choque para Florentin, que estava voltando de viagem.

Encontrei minha pequena [amada] um pouco pálida quando voltei e perguntei preocupado por sua saúde. A resposta não me convenceu, mas me convenci que a palidez era devido à gravidez dela, pois ela estava animada e parecia mais devassa do que quando eu a deixei. [...] Finalmente a perguntei da forma mais gentil possível, como era possível que sua barriga quase não havia crescido. Eu não estava acreditando que a encontraria tão magra ainda. Minhas ternas e modestas perguntas foram respondidas com gargalhadas; eu não desisti. Ela ficou com mau-humor, e proferiu palavras que me preocuparam ainda mais. Eu a fiz falar finalmente. Ela se aproveitou da minha ausência para se livrar da situação de forma artificial. A longa queixa, ... o eterno cuidado tornou-se um fado para essa criatura descuidada. Ela temia por sua beleza! ... Deus! Ainda fico muito confuso quando me lembro... perdi toda a compostura, todo o meu autocontrole.¹²⁸ (SCHLEGEL, D. 2023, p.93)

A reação do pretendente a pai foi de fúria, e ele quase tenta contra a vida da mulher, enquanto a chamava de assassina. Essa cena é um exemplo da sensibilidade humana do personagem. Enquanto Julius, em *Lucinde*, sofre com a morte da amante Lisette, mas se mostra indiferente à morte de um possível filho esperado por ela, Florentin exacerba um cuidado

¹²⁷ No original: „Je mehr sie ihre Gewalt über mich kennenlernt, desto impertinenter und launenhafter ward sie.“

¹²⁸ No original: “Ich fand meine kleine etwas blaß bei meiner Zurückkunft, ich erkundigte mich ängstlich nach ihrem Befinden, ihre Antwort befriedigte mich nicht, indessen schob ich es in meiner Freude auf ihren Zustand, denn sie war übrigens wohl und fröhlicher, mutwilliger, als ich sie verlassen hatte. [...] Endlich fragte ich sie so schonend als nur möglich, wie es zueing, daß ihr Wuchs noch so unverändert wäre, ich hätte nicht geglaubt, sie noch so schlank zu finden? Meine zärtlichen bescheidenen Fragen wurde mit lauten Gelächter beantwortet; ich ließ nicht ab, sie ward übel gelaunt, einige heftig ausgestoßene Worte vermehrten meine Besorgnis, ich drang in sie, endlich... sie hatte meine Abwesenheit benutt... sie hatte sich durch künstliche Mittel von dem Zustande befreit. - Die lange Beschwerde, ... die ewige Sorgfalt ward dem leichtsinnigen Geschöpf sträflich zur Last... sie fürchtete für ihre Schönheit! ... Gott! ich werde noch jetzt ganz verwirrt, wenn ich mich daran erinnere... Ich verlor alle Fassung, alle Gewalt über mich...”

paternal genuíno, enquanto sua mulher não se sensibiliza com a possibilidade de se tornar mãe. Assim, Dorothea consegue romper com a ideia de que a relação entre pais e filhos não é parte constitutiva do ser humano como algo que dependa do seu gênero, visto que haverá homens sensíveis e desejantes da paternidade, enquanto também haverá mulheres que não são tocadas por esse tipo de sentimento. Isso evidencia que a complexidade da condição e das relações humanas vai muito além do papel de gêneros.

Outra figura materna que recebe destaque no romance é a marquesa Eleonore Schwarzenberg, a qual é, aparentemente, a pura representação da mãe amorosa, além de ser dedicada tanto à vida doméstica quanto aos compromissos entre o castelo e a vila. A relação dela como mãe devota é constante e não é descrita apenas nos momentos de aflição e insegurança, como quando Juliane se aventurou com Eduard e com Florentin pela floresta, mas não voltou no mesmo dia devido a uma forte tempestade. Nessa ocasião, a própria filha se preocupou ao imaginar o desespero dos pais em sua espera, o que mostra que o amor da mãe é reconhecido e apreciado por ela tanto quanto o do pai. Na recepção realizada em casa no dia do seu casamento, por exemplo, com o coração cheio de amor, Juliane se joga no colo da mãe, que a acolhe com ternura. Eduard questiona se um dia poderá fazê-la tão feliz quando o aconchego do colo da mãe, a qual lhe responde que, mesmo depois que ela “for dele”, elas nunca se separarão. Essa cena evidencia uma relação de cumplicidade entre mãe e filha. Nem o casamento pode desfazer esse laço entre elas. Apesar dessa relação e de ela ser apresentada como a mãe ideal, o romance revela que ela passou muitos anos afastada da filha, que cresceu aos cuidados da tia Clementina. Até mesmo uma relação supostamente perfeita entre mãe e filha rompe com qualquer ideal, a partir do momento em que a narrativa impõe que toda relação humana, independentemente de qual seja, terá seus conflitos, até mesmo no campo do materno.

A figura feminina e materna é um tema de destaque tanto em *Lucinde* quanto em *Florentin*. Enquanto no primeiro romance foi elaborada a ideia da vocação materna como algo inerente à mulher e à sua docilidade, em *Florentin*, Dorothea Schlegel apresenta diferentes figuras e suas relações complexas em relação à atividade materna. Enquanto há a mãe devota e amorosa, como Eleonora, há aquela que nega a maternidade, exemplificada pela ex-mulher do protagonista, e ainda a que não consegue conciliar os conflitos internos com os cuidados maternos – a mãe de Florentin.

2.2.4 *Cross-dressing*

O *cross-dressing* é um elemento de construção da narrativa que marca momentos importantes tanto em *Lucinde* quanto em *Florentin*. No primeiro romance, esse tema aparece no capítulo “Fantasia ditirâmbica sobre a mais bela situação”, o qual destaca a relação e o encontro harmônicos do casal Julius e Lucinde. Em *Florentin*, o capítulo sobre a viagem do protagonista com Eduard e Juliane, a qual se veste de caçador para poder acompanhar o noivo e o amigo sem ser reconhecida, também quebra esse imperativo da vestimenta. Segundo Fabiano Lemos, ao fazer uma análise de *Florentin*, o *cross-dressing* é um “empreendimento de reformulação dos paradigmas hermenêuticos que a escrita masculina não havia ousado ou desejado realizar” (LEMOS, 2022 B, p. 88). Contudo, a inadequação dessa afirmação dele está no fato de que, antes de Dorothea abordar esse tema, Friedrich Schlegel já havia feito isso em *Lucinde*. Se ambos os romances fazem referência ao *cross-dressing*, torna-se inviável trabalhar esse assunto como um elemento de ousadia da escrita de uma mulher, todavia, torna-se interessante uma comparação entre a abordagem os dois romances analisados.

A indicação sinestésica, dita por Julius em “as palavras são pálidas e confusas: nessa profusão de imagens, a única coisa que me restava era repetir continuamente o sentimento inesgotável de nossa harmonia original” (SCHLEGEL. F, p. 2019, p. 23), representa a grandiosidade que o protagonista ressalta ter encontrado em conseguir uma mulher que lhe era amiga e amante. Ou seja, a união entre sensualidade e espiritualidade, pois “é um casamento, a unidade e a aliança eterna de nossos espíritos, não apenas para o que chamamos deste ou daquele mundo, mas para o mundo verdadeiro, indivisível, inominado e infinito, para toda a eternidade de nosso ser e de nossa existência” (SCHLEGEL. F, 2019, p. 25): um amor para além da vida. Para viver esse sentimento, é preciso, além da seriedade e do respeito necessários, manter uma relação de intimidade que permite se entregar a jogos e brincadeiras, sejam elas as mais comuns do cotidiano, ou até mesmo as eróticas. Nesse contexto, Julius relata que entre a “fantasia ditirâmbica sobre a mais bela situação”¹²⁹ foi a de delírio e jogo de papéis de representações por meio da troca de vestimentas, ou como assegura Fabiano Lemos, “exercício subversivo da indumentária como perversão dos signos” (LEMOS, 2022 B, p. 88).

Entre todas [as situações], uma é a mais engraçada e bela: quando trocamos os papéis e, com prazer infantil, apostamos para ver quem sabe imitar melhor o outro: se tu te saís melhor imitando a veemência protetora do homem, ou eu imitando a entrega atraente da mulher. Mas sabes que para mim esse doce jogo

¹²⁹ Expressão que também nomeia o capítulo (p. 23).

também tem outros encantos? Não é apenas a volúpia do esgotamento, ou o pressentimento da vingança. Vejo aqui uma alegoria maravilhosa e profundamente significativa do aperfeiçoamento do homem e da mulher em busca de uma humanidade plena e completa. Há muita coisa nesse tema, e o que nele se oculta não se mostra tão rápido como eu, quando sou vencido por ti. (SCHLEGEL. F, 2019, p. 27).

A representação do homem como figura protetora e, portanto, na posição de poder é contraposta à ideia da passividade (entrega) e sensualidade feminina. Esse posicionamento parece impor essas duas figuras como antagonistas, e no próximo capítulo ele ainda destaca procurar “moralidade nas crianças, e a delicadeza e a ternura nos pensamentos e nas palavras, sobretudo, no sexo feminino” (SCHLEGEL. F, 2019, p. 31), mas o narrador Julius faz questão de se mostrar diferente dos demais homens, o que ele já demonstra ao narrar esse momento de delírio, sensualidade e diversão entre ele e sua amada.

Eu queria primeiramente demonstrar e provar a ti que na natureza do homem se encontra, de um modo original e essencial, certo entusiasmo tolo que tem afeição por deixar escapar tudo que é sensível e sagrado, e que não raramente tropeça desajeitadamente na ingenuidade de seu próprio zelo, e que, em uma palavra, é facilmente divino até a grosseria.

Através dessa apologia eu certamente me salvaria, mas talvez apenas sacrificando a própria masculinidade: pois, ainda que vós mulheres tenhais grande consideração pelos homens enquanto indivíduos, tendes sempre muito a opor à totalidade da espécie. Não quero ter absolutamente nada em comum com tal raça, preferindo me defender e me desculpar por minha liberdade e minha insolência... (SCHLEGEL. F, 2019, p. 27-28).

O *cross-dressing* aparece, de forma mais sutil e indireta, em outro momento da narrativa, quando, eu um de seus devaneios, Julius avistou um jovem

completamente vestido, como um pastor de ovelhas, porém, de um modo bem colorido e estranho. Vestido daquele modo, ele estava apto a ir a um baile de máscaras; e de fato, os dedos de sua mão esquerda brincavam com os laços que pendiam de uma máscara. O fantástico jovem poderia muito bem ter sido confundido com uma garota espirituosa que havia se disfarçado por capricho. [...] ‘Esse jovem não sabe se prefere a insolência ou a delicadeza’, disse meu acompanhante. (SCHLEGEL. F, 2019, p. 34-35)

Nesse caso, não se trata de um travestimento propriamente dito, mas de uma vestimenta que se encontra no limiar entre o feminino e o masculino, rompendo com a lógica de manutenção de uma masculinidade que deve ser imposta tanto interna quanto externamente. Dessa forma, um traje que envolva cores pode ser diretamente relacionado à delicadeza e, portanto, ao feminino. Em outra passagem, o narrador afirma que

A vantagem que a vestimenta feminina tem em relação à masculina é a mesma

que o espírito feminino tem em relação ao masculino, em razão de que por meio deles, através de uma combinação única e ousada, é possível se colocar acima de todos os preconceitos da cultura e das convenções burguesas e, de repente, se encontrar no cerne de um estado de inocência, no seio da natureza. (SCHLEGEL. F, 2019, p. 39)

Enquanto os trajes masculinos da burguesia do final do século XVIII eram compostos por terno, camisa, colete e calça, a qual tinha uma espécie de elástico nas pernas, logo abaixo do joelho, o que parecia responsável por certo desconforto, as peças femininas eram, em sua maioria, produzidas com tecidos delicados, que pareciam proporcionar leveza, movimento e sutileza, o que também fica evidente em uma das passagens do capítulo “Duas cartas”, quando Julius fala sobre Lucinde: “vestes roupas muito leves e amas o ar noturno...” (SCHLEGEL. F, 2019, p. 105).

Em *Florentin*, o traje dos personagens também é um tema relevante para a análise da narrativa, principalmente nos dois momentos em que o *cross-dressing* é apresentado. Embora as roupas femininas do final do século XVIII pudessem ser mais delicadas e leves, o que proporcionava conforto, elas não eram capazes de oferecer o que só as vestes masculinas podiam: liberdade para se movimentar sem expor a vergonha e ser quem se deseja ser, sem julgamentos e olhares dos outros. Ainda assim, é importante analisar esse tema com duas abordagens: a que diferencia as classes sociais e a que distancia os gêneros.

Sobre a diferenciação social a partir da simbologia da indumentária, pode-se ressaltar duas cenas importantes. A primeira é a descrição que Florentin faz da mãe e as pessoas que viviam no mesmo ambiente que ela e “se vestia caprichosamente de preto”¹³⁰ (SCHLEGEL. D, 2023, p. 51). Em um ambiente extremamente sombrio e religioso, a cor do traje ressalta a preocupação espiritual não só da mãe, como também dos padres e monges que frequentavam o lugar. “Na espiritualidade em geral, a cor preta pode ser associada à proteção, mistério e conexão com o mundo espiritual. Muitas pessoas utilizam roupas pretas como forma de se conectar com energias mais sutis e elevar sua espiritualidade.”¹³¹ Além disso, “o preto representa a morte para o mundo”¹³², o que ilustra com fidelidade a personagem que representava a mãe do protagonista. Para ela, a vida terrena não deveria ser mais do que um momento de servir aos céus e implorar pela salvação divina. E esse dogma, ela carregava não só para si, como também tenta impor aos filhos, tanto que, ao chegar ao monastério onde ela vivia, Florentin foi obrigado a abandonar as peças confortáveis que usava e se vestir com algo

¹³⁰ No original: „Die meisten waren schwarz und wunderlich gekleidet.“

¹³¹ Em: [roupa preta significado : \(cursos-courses-online.edu.pl\)](https://cursos-courses-online.edu.pl)

¹³² Em: [EF03ER05X - INDUMENTÁRIA CATÓLICA \(ensinoreligioso.com\)](https://ensinoreligioso.com)

feito, comprido e feito de um tecido grosseiro (SCHLEGEL. D, 2023, p. 53). Ao falar dessa mudança forçada da forma de se vestir, o protagonista indica o comportamento da mãe com os filhos: “muito séria, nebulosa e extremamente rígida” (SCHLEGEL. D, 2023, p. 53).

O traje usado pela mãe também simboliza toda a obscuridade de uma alma desconectada da vida terrena e, conseqüentemente, complexa e doente. Ela aparece sempre como uma mulher depressiva, solitária e apática; mostrando-se indiferente ao mundo e à vida em sociedade. A segunda diferenciação social representada pela vestimenta está nos momentos em que Eduard e Florentin saem usando trajes simples e “se disfarçam ora como comerciantes, ora como menestréis para poderem andar despercebidos pelas cidadezinhas, entrar em festas de casamentos, feiras e mercados”¹³³ (LEMOS, 2022 B, p. 90). Isso evidencia como o que se veste está diretamente relacionado tanto à maneira como as relações sociais serão estabelecidas, quanto à expectativa de se sentir menos ou mais livre. Enquanto disfarçados de simples transeuntes, os jovens poderiam desfrutar da liberdade, agindo com naturalidade sem se preocupar em demasia com o julgamento alheio. Diferentemente, quando saíam com suas devidas roupas, eram facilmente reconhecidos como nobres. Conseqüentemente, o fato de assumirem uma posição social de considerável relevância faz com que eles também sejam alvo do olhar e da crítica social, visto que se espera mais daqueles que podem, supostamente, oferecer mais no que diz respeito ao comportamento em sociedade.

[...] o controle dos instintos era inicialmente imposto apenas quando na companhia de outras pessoas, isto é, mais conscientemente por razões sociais. Tanto o tipo como o grau de controle correspondem à posição social da pessoa que os impõe, em relação à posição daqueles em cuja companhia está. Isto muda lentamente, à medida que as pessoas se aproximam mais socialmente e se torna menos rígido o caráter hierárquico da sociedade. Aumentando a interdependência com a elevação da divisão do trabalho, todos se tornam cada vez mais dependentes dos demais, os de alta categoria social dos socialmente inferiores e mais fracos. Estes últimos tornam-se a tal ponto iguais aos primeiros que eles, os socialmente superiores, sentem vergonha até mesmo de seus inferiores. (ELIAS, 2021, p. 137)

A outra abordagem sobre vestimentas no romance *Florentin* se dá no âmbito da diferenciação dos gêneros. No primeiro caso, quando o protagonista descobre que a irmã iria se converter à vida religiosa e, a fim de cumprir uma promessa que lhe fizera anos antes, elaborou um plano e foi ao resgate dela. Como forma de tirá-la do local sem causar suspeitas, a ideia dele foi levar roupas masculinas para que ela pudesse se disfarçar e fugir. Mais uma vez, a

¹³³ Em *Florentin*, o trecho sobre esse relato se encontra no início do capítulo 6. (SCHLEGEL. D, 2023, p. 42).

vestimenta do homem simboliza a liberdade. “Ele¹³⁴ teria que ter roupas masculinas prontas que minha irmã pudesse vestir imediatamente, caso nos víssemos fora da cidade. Então, iríamos viajar para Veneza sem descansar, onde se casariam imediatamente.”¹³⁵ (SCHLEGEL. D, 2023, p. 74). Apesar do plano, a irmã nem chega a se fingir de homem ou a tentar fugir da vida enclausurada que lhe esperava.

O segundo caso de *cross-dressing* em *Florentin* foi para além da imaginação e se consolidou. Na ocasião, Juliane se disfarça de caçador, com a permissão dos pais, para se adentrar à floresta com o noivo e o amigo. A inversão de papéis já se inicia no desejo explícito da jovem em se aventurar da mesma forma como os outros dois, caminhando entre as pessoas simples de forma despercebida e, conseqüentemente, anônima. Esse anonimato só é possível de duas formas: 1) pela invisibilidade daqueles que não são considerados nobres (por isso Eduard e Florentin, às vezes, se fingiam de comerciantes para não serem reconhecidos ao passearem pelas vilas)¹³⁶; 2) apagamento do peso social de ser uma mulher no espaço público, a partir da transfiguração para um personagem masculino, cujo papel social no final do século XVIII permitia maior liberdade e menos pudor. O simples fato de uma moça solteira viajar sem a companhia dos pais, principalmente com dois homens, seria material suficiente para acabar com a honra dela e da família. Enquanto Eduard e Florentin se escondiam da responsabilidade de nobre, Juliane, além de fazer isso, ainda precisava manter a própria identidade, de forma mais íntima, em segredo. Assim, vão “os três como caçadores. Eduard e Florentin carregavam rifles, enquanto Juliane trazia apenas uma faca de caçador e uma bolsa. No lugar do rifle, ela levava o violão, do qual Florentin dificilmente se separava”¹³⁷ (SCHLEGEL. D, 2023, p. 43-44). Apesar da situação de *cross-dressing*, Dorothea Schlegel deixa claro que, mesmo nas relações e nos momentos em que os limiares entre os gêneros não são tão relevantes, haverá sempre um elemento que irá impor o poder masculino em relação à figura feminina. Mesmo que seja o protagonista quem não se separa do violão, o espaço deste dá lugar a uma arma, e quem carrega o instrumento é a figura feminina, responsável, naquele momento, pela manutenção da arte. Enquanto os homens têm consigo rifles - símbolos de proteção, poder e, paradoxalmente, da violência, a arma branca que Juliane leva, não tão brutal quanto uma de

¹³⁴ Manfredi, amigo de Florentin, por quem a irmã dele demonstrava afeto.

¹³⁵ No original: „Auch müsste er eine Männerkleidung in Bereitschaft halten, die meine Schwester sogleich anlegen könnte, wenn wir uns außer der Stadt sähen, dann wollten wir, ohne zu rasten, nach Venedig reisen, dort würden sie sogleich getraut.“

¹³⁶ Observa-se que não se analisa o rosto das pessoas, mas a vestimenta, para determinar a situação social do indivíduo. Caso esse traje indique relevância, o reconhecimento facial é uma observação que acontece *a posteriori*.

¹³⁷ No original: „Sie waren alle drei als Jäger gekleidet. Eduard und Florentin trugen Büchsen, Juliane nur ein Jagdmesser und Tasche, statt der Büchse trug sie die Gitarre, von der sich Florentin selten trennt.“

fogo, e o violão (instrumento de arte) simbolizam a sutileza e docilidade da mulher, a qual não pode fugir de suas amarras sociais, nem mesmo quando tenta se impor no mundo masculino de aventuras.

“Como Juliane cavalgava bem, e muitas vezes usando trajes masculinos, para ela nada daquilo era incomum, que se sentia tão leve e à vontade, como se nunca tivesse usado outras roupas. Além disso, ela também parecia bonita mesmo como menino”¹³⁸ (SCHLEGEL. D, 2023, p. 44). Nesse sentido, a vestimenta não interfere na beleza dela ou a deixa, de qualquer forma, inibida. Durante o passeio e devido a uma forte tempestade, ela, Eduard e Florentin conseguem abrigo na casa de um moleiro. A esposa dele, que inicialmente não queria acreditar que Juliane fosse uma mulher, fica extremamente preocupada e desconfiada ao ter certeza do gênero da visitante. A desconfiança maior surgiu, portanto, a partir do momento em que Juliane se revelou mulher acompanhada por dois homens, o que coloca em dúvida sua honra. Afinal,

ela não podia conceder de nenhuma maneira adequada a relação que aquela jovem e bela pessoa, de cujo gênero ela agora estava completamente convencida, teria de manter com os dois homens. Ela forjou para si várias conjecturas acerca de uma conexão qualquer que lhes atribuiu de maneiras nem um pouco refinadas para compreendê-los com clareza.¹³⁹ (SCHLEGEL. D, 2023, p. 108).

Os três visitantes só passam a ter o respeito da moleira depois que o marido dela reconhece Juliane e confirma que ela era mesmo filha do marquês Schwarzenberg. Nessa cena, ela é despida não apenas de forma concreta, ao se trocar para colocar roupas secas, mas também da forma mais abstrata, uma vez que estava “em trajes masculinos, desmaiada, impotente, com cabelos molhados e embaraçados”¹⁴⁰ (SCHLEGEL. D, 2023, p. 109). Pálida e com olhos cansados (SCHLEGEL. D, 2023, p. 111), ela estava desnuda das trivialidades da aparência, sejam aquelas impostas ao gênero ou as impostas à classe. A naturalidade à qual ela foi entregue a coloca em situação de vulnerabilidade, ao mesmo tempo que expõe sua beleza natural. “Não é exatamente a roupa emprestada que não cabe em Juliane que desperta, nos olhos de Florentin e Eduard, a convicção renovada de sua beleza justamente em sua aniquilação” (LEMOS, 2022 B, p. 93). Por isso, “Florentin quis logo desenhá-la nesse ambiente, para que ela futuramente pudesse se lembrar da nulidade de todo esplendor humano em seu mais elevado brilho”¹⁴¹

¹³⁸ No original: „Da Juliane gut zu Pferden saß, und oft in Männertracht ausritt, so war sie ihrer nicht ungewohnt, sie ging so leicht und ungezwungen daher, als hätte sie nie eine andere Kleidung getragen, und auch so als Knabe sah sie wunderschön aus.“

¹³⁹ Tradução de Fabiano Lemos (LEMOS, 2023 B, p. 92).

¹⁴⁰ Tradução de Fabiano Lemos (LEMOS, 2023 B, p. 92).

¹⁴¹ Tradução de Fabiano Lemos (LEMOS, 2023 B, p. 93).

(SCHLEGEL. D, 2023, p. 111). O desnudamento da aparência rompe preceitos culturais, como um penteado impecável, uma roupa que se encaixa no corpo – considerando seu tamanho e seu gênero – e explicita a posição social de cada indivíduo, a fim de evitar qualquer mal-entendido.

O travestimento como estratégia narrativa não é uma novidade de Friedrich ou Dorothea Schlegel. Além dessa abordagem também por Bettina von Arnim ou por Gründerrode, citadas por Fabiano Lemos (LE MOS, 2022 B, p. 97), a novela *Walsingham*, de 1794, escrita por Chris Cullens, já apresentava esse tema como forma de representar a tentativa feminina de sucesso a partir da sua colocação no mundo masculino e, para isso, destituindo-se da sua própria identidade, por meio do disfarce e da capitulação de si.

Com a educação adequada, por exemplo, uma jovem mulher pode passar anos disfarçada de homem com total sucesso. Organizado narrativamente em torno do *cross-dressing* e do tema do baile de máscaras¹⁴², o romance [*Walsingham*¹⁴³] permite que a ambiguidade sexual desestabilize códigos semânticos gerais de auto-representação e reconhecimento mútuo. Mas o romance acaba por se afastar do potencial subversivo inerente à sua conspiração sobre o gênero como mascaramento. Para o mascaramento, seja ele um baile de máscaras ou uma heroína transvestida, os resultados em *Walsingham* não acabam em exuberância carnavalesca, mas em horrores góticos. No final, *Walsingham* só pode corrigir a desordem que descobriu através de uma reorganização apressada e tardia do destino feminino normativo do corpo: em torno de um desejo heterossexual irreprimível e da reabilitação da maternidade adequada. Embora nisto o romance siga os realinhamentos discursivos de sua época em direção a uma “binarização” mais estrita de gênero, Cullens argumenta que um excesso desfigurante de violência e melancolia permanece como um sintoma da inquietação do texto sobre a figuração como um processo pelo qual a matéria-prima dos corpos é pressionada em limites social e sexualmente reconhecíveis.¹⁴⁴ (KELLY; MÜCKE, 1994, p. 19-20).

Assim como em *Florentin*, o travestimento na novela de Cullens também tem como desfecho o desnudamento da mulher, a qual é descoberta e devolvida ao seu lugar de origem.

¹⁴² O baile de máscaras aparece, ainda, em uma cena do Lucinde. No contexto, o protagonista passava carnaval em Veneza, onde conheceu os Lords ingleses e testemunhou o assassinato de um deles por um dos amigos. As máscaras foram importantes para que ele conseguisse ajudar seus novos conhecidos a escapar, mas ainda assim não foram o suficiente, já que ele descobre dias depois que havia sido identificado.

¹⁴³ De 1797.

¹⁴⁴ No original: With the right upbringing, for example, a young woman can masquerade for years with complete success as a man. Organized narratively around cross-dressing and the motif of the masquerade, the novel allows sexual ambiguity to destabilize general semantic codes of self-representation and mutual recognition. But the novel ultimately withdraws from the subversive potential inherent in its plotting off gender as masquerade. For masquerade, whether a masquerade party or the transvestite heroine's extended masquerade, results in *Walsingham* not in carnivalesque exuberance but in gothic horrors. In the end, *Walsingham* can only right the disorder it has uncovered through a hasty, belated reorganization of normative female destiny in the body: around an irrepressible heterosexual desire and the rehabilitation of proper motherhood. Although in this the novel follows the discursive realignments of its era toward a stricter binarization of gender, Cullens argues that a disfiguring excess of violence and melancholia remains as a symptom of the text's uneasiness about figuration as a process by which the raw material of bodies is pressed into socially and sexually recognizable contours.

Embora o disfarce seja um método de segurança e liberdade, ele não garante a manutenção da figura feminina em um lugar que não é considerado o dela, pois, em algum momento, ele acaba não tendo força ou elemento o suficiente para ser mantido.

O conceito do Travestimento não aparece no final do século XVIII apenas como elemento diretamente relacionado a vestimenta, pois

Os alemães [...usavam] o termo *travestirung* para designar uma questão relacionada à transposição das formas. De modo geral, ele define um tipo específico de procedimento literário, empreendido especialmente na dramaturgia, no qual um texto mais antigo, normalmente em versos, é reescrito em forma de prosa, ou em outra estrutura métrica. Embora a dimensão do gênero esteja encapsulada de modo apenas latente na expressão tal como foi usada na filosofia da arte dos séculos XVIII e XIX, um estudo dos discursos nesse âmbito poderia demonstrar sua importância determinante. (LEMOS, 2022 B, p, 94).

Nesse sentido, a própria obra *Florentin* também pode ser acatada como uma espécie de travestimento, se for considerado que muitos críticos a intitulam como uma paródia do *Lucinde*. Apesar da influência e dos pontos de convergência entre as duas obras, rotular o romance de Dorothea Schlegel dessa maneira acaba sendo uma forma de reduzi-lo, pois ela apresenta novos elementos e uma abordagem própria, a fim de simbolizar suas críticas não apenas aos preceitos sociais redutivos da complexidade humana, principalmente no que diz respeito às mulheres. Além disso, é possível relacionar o travestimento na própria publicação de *Florentin*, uma vez que ele foi, inicialmente, assinado como organização de Friedrich Schlegel e sem a indicação da autoria de Dorothea Schlegel. A obra foi disfarçada de romance masculino, enquanto era, na verdade, a criação de uma mulher que apresentou as complexidades do mundo feminino para além do papel materno, doméstico e divino.

2.3 A figura do herói e sua desconstrução no *Antibildungsroman*

O romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe abordou de forma central “a questão da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas” (MAZZARI, 2017, p. 8). Ele ficou conhecido por originar o *Bildungsroman* – romance de formação – e foi “a primeira manifestação alemã realmente significativa do ‘romance social burguês’, na época já amplamente desenvolvido na Inglaterra e na França” (MAZZARI, 2017, p. 8). Dessa forma, sua abordagem rompe com a lógica aristocrática e dá espaço à história do “homem comum”. Além de uma abordagem inovadora na construção do romance, *Meister* apresenta uma grande riqueza por sua “dimensão

enciclopédica [...], com reflexões sobre os gêneros épico e dramático [...], com os seus momentos de intenso lirismo [...], também com imagens que constituem verdadeiro compêndio das manifestações teatrais do século XVIII” (MAZZARI, 2017, p. 10), além dos capítulos sobre Shakespeare, por exemplo. Dessa forma, ele acaba sendo, também, um material para o fortalecimento cultural do leitor, seja o que já reconhece as manifestações artísticas e filosóficas presentes no texto, seja, principalmente, aquele que buscará entender as referências, pesquisando sobre os elementos citados. Ele desenvolve não apenas os conflitos e provações vividos pelo protagonista, e que contribuem para a formação dele como indivíduo, mas também abre “espaço para questões sociais [...]. Em alguns momentos do romance, parece ser o próprio Goethe que, transcendendo a esfera distanciada e irônica do narrador, toma a palavra para expor suas concepções filosóficas” (MAZZARI, 2017, p. 10). No entanto, o ponto central do romance é o domínio do termo *Bildung*, o qual

tem uma longa história atrás de si, começando com a sua identificação com o sentido primeiro de *Bild* (“imagem”, imago) e desdobrando-se na ideia de reprodução por semelhança, *Nachbildung* (imitatio): nessa acepção original, o arquétipo de *Bild* (“imagem”) e da forma verbal *bilden* (“formar”) estaria relacionado com o próprio Criador, que “formou o homem à sua imagem e semelhança”. (MAZZARI, 2017, p. 11)

Não se trata simplesmente da formação escolar, mas do desenvolvimento do homem como indivíduo. “Movido desde a primeira juventude pela aspiração de desenvolver as suas potencialidades e alcançar assim formação plena e harmônica, Wilhelm dá um primeiro passo nesse sentido ao recusar os ideais e caminhos burgueses preestabelecidos” (MAZZARI, 2017, p. 12). Ou seja, ele rompe com a lógica burguesa de assumir os negócios da família e, portanto, acumular mais dinheiro e bens. Sua busca primeira é pelo “autoaprimoramento”, por isso ele declara: “formar-me plenamente, tomando-me tal como existo”, o que “ênfatiza a importância vital que a ideia de formação sempre teve para sua existência” (MAZZARI, 2017, p. 12). Além da ruptura com a lógica burguesa, há o desenlace também com a ordem aristocrática de duas formas: 1) por parte de Goethe, por representar em um romance a vida de um burguês e, ainda, narrando tanto suas conquistas, quanto seus momentos obscuros; 2) um personagem que expõe claramente a diferença de classes e suas consequências. Este ponto fica ainda mais claro quando ele declara que, enquanto o nobre tem o direito e as ferramentas para sua formação geral e pessoal, “um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito a mais não poder, mas sua personalidade se perde, apresente-se ele como quiser (GOETHE apud MAZZARI, 2017, p. 12). Enquanto ao nobre é dada, de forma clara e indiscutível, a liberdade para se desenvolver

cultural e espiritualmente, ao burguês ou aos homens de classes mais baixas são impostos limites para que eles se mantenham no campo do utilitarismo. Essas ideias foram expostas por Meister em uma carta ao cunhado, e ela

pode ser vista como espécie de manifesto programático do romance de formação, pois nela se formulam motivos fundamentais do gênero, como os de Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, [...], Harmonia (a “inclinação irresistível” por formação harmônica”. A expansão plena e harmoniosa das potencialidades do herói (artísticas, intelectuais e também físicas), a realização efetiva de sua totalidade humana é projetada no futuro e sua existência aparenta-se assim como um “estar a caminho” rumo a uma maestria ou sabedoria de vida, que Goethe representa, todavia menos como meta a ser efetivamente alcançada do que como direção ou referência a ser seguida. (MAZZARI, 2017, p. 14)

Enquanto inicialmente Meister idealiza e pensa na sua formação individual como parte isolada, no livro V, ele transforma essa ideia, ao perceber que a *Bildung* deve ser um “processo de socialização, de interação dinâmica entre o ‘eu’ e o mundo, entre o indivíduo particular e a sociedade” (MAZZARI, 2017, p. 15). Considerando os desdobramentos e a construção de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, a poesia de Friedrich Schlegel – para quem o *Meister* “continua sendo o epítome de sua criação, a obra que permite abarcar toda a extensão de sua versatilidade como se estivesse reunida em um ponto central” (SCHLEGEL, F. 2020, p. 91) – por ser “universal e progressiva” foi considerada “um verdadeiro programa de formação do homem” (MEDEIROS, 2015, p. 137), pois amplia “a dimensão da *Bildung* iluminista para além da mera formação individual. Segundo essa acepção, a literatura se torna uma importante aliada na formação do homem por auxiliar no desenvolvimento de sua capacidade criativa” (MEDEIROS, 2015, p. 138) e por manter seu *status* de um “eterno vir-a-ser [que] também busca compreender o conflito entre as épocas da poesia, aproximando os sistemas circular e progressivo através da ideia de uma poesia futura [e de caráter] transitório” (MEDEIROS, 2015, p. 139). Nesse sentido, essa formação do indivíduo é constituída a partir de um envolvimento entre o eu e o mundo externo, para além da pura subjetividade, enquanto a poesia assume o papel de um dos elementos essenciais para essa construção da *Bildung*.

Assim, *Lucinde* também foi reconhecido por alguns críticos, como Brandstädter e Jeorgakopulos, por exemplo, como um romance de formação. Mesmo que não se encaixasse em todas as suas características, há a representação de um indivíduo que enfrenta adversidades que contribuem com suas experiências de vida e, conseqüentemente, o ajudam a se desenvolver. Além disso, o protagonista de *Lucinde*, Julius entende que sua formação não se limita apenas à sua relação individual ou coletiva com o mundo, mas por meio, também, do encontro da unidade

a partir do amor romântico. Entre vários relacionamentos, cada um contribuindo com seu aprendizado de forma única, ele enfim se realiza ao encontrar Lucinde, amante, amiga, esposa e mãe. A união entre eles não é apenas carnal, mas também espiritual. Essa unidade, em constante desenvolvimento, fazem parte da vida desse herói que enfrenta muitos momentos de sofrimento e sem propósito até se encontrar em uma situação que contribuirá eternamente com sua formação como homem, mas também como amante em um relacionamento de reciprocidade e crescimento intelectual. Além desse aspecto, *Lucinde*, assim como *Meister* apresenta o que pode ser um novo gênero, o qual é fruto da liberdade e da autonomia do autor, é um romance que teoriza sobre o romance. F. Schlegel defendeu essa metalinguagem que diretamente induz uma revolução estética na crítica literária. Dessa forma, esses dois romances são trabalhados para alcançar o que os românticos buscavam: “auxiliar na missão de despertar o homem para a sensibilidade, e formá-lo através da arte” (MEDEIROS, 2015, p. 93).

Mesmo sem essa analogia, a relação entre *Lucinde* e o *Meister* já é pré-estabelecida pelo próprio autor, que faz referência ao romance de Goethe no título de um de seus capítulos “Anos de aprendizagem da masculinidade”. No entanto, a *Bildung* é construída de forma diferente nos dois textos, e F. Schlegel amplia o conceito do “pai do *Sturm und Drang*”, exatamente pela defesa do equilíbrio entre reflexão e impulsos humanos.

A característica principal desse tipo de romance [*Bildungsroman*] é o herói que, por meio de inúmeras provações – reais, verbais, imaginárias – alcança a sua formação e conscientização. A maneira de chegar a si mesmo e de vir ao mundo é desenhada de forma muito diferente: no *Meister*, de Goethe, o devir sujeito e a gestão do trabalho no mundo moderno estão na vanguarda do romance, enquanto em *Lucinde*, de Schlegel, está no jogo interdiscursivo da Linguagem...¹⁴⁵ (BRANDSTÄDTER; JEORGAKOPOULOS, 2001, p. 3)

Independentemente da distinção na abordagem e na estrutura dessas duas obras, ambas apresentam um protagonista que segue uma formação progressiva, conhecendo a si à medida que suas experiências contribuem com seu desenvolvimento. Já o romance de Dorothea Schlegel segue um caminho oposto. Embora sua escrita tenha sido influenciada pela produção de *Lucinde*, *Florentin*, em contrapartida, foi considerado um *Antibildungsroman*, uma vez que desconstrói a figura do herói e o coloca como aquele que vive na tentativa de se formar, mas que é, incessantemente, impedido de seguir seu fluxo progressivo. No primeiro capítulo,

¹⁴⁵ No original: „Kennzeichnend für diesen Romantypus ist der eine Held, der durch zahlreiche Prüfungen – reale, verbale, imaginäre – zu Bildung und Bewusstsein gelangt. Die Art und Weise des Zu-sich-selbst-kommens und des In-di-Welt-Kommens ist dabei ganz unterschiedlich gestaltet: Bei Goethes *Meister* stehen Subjektwerdung und Arbeitsleitung in der modernen Welt im Vordergrund des Romans, bei Schlegels *Lucinde* das diskursübergreifende Spiel der Sprache...“

Florentin é apresentado como um homem de coragem e atitude, ao salvar o marquês general. No entanto, esse comportamento não é o bastante para configurá-lo como herói. Além do fato de ele nunca se encontrar no mundo, é sensível além da sensibilidade que se esperava para uma figura máscula. “Apesar de carregar um nome masculino, tem uma biografia ‘feminina’, pois ele vaga sem sobrenome, sem origem e sem destino pelo romance. Um Eu aberto, que não se enquadra no heroico, nem no masculino, e nem no conceito de pessoa iluminada”¹⁴⁶ (BRANDSTÄDTER; JEORGAKOPOULOS, 2001, p. 4). Nem uma pátria ele tem. Vindo da Itália, atravessa a Alemanha visando chegar à Inglaterra, onde embarcaria para a América, a fim de servir ao exército. Um herói sem *Heimat* é um anti-herói. Enquanto isso, o herói do *Bildungsroman* se encontra, se conhece e aprende a conhecer o mundo e a se relacionar com ele. Ele fortalece suas raízes e desenvolve o autoconhecimento. Ele almeja a guerra, mas para representar a sua pátria e defender o seu povo. Já Florentin não tem laços que o façam se sentir em casa e, mesmo após o sentimento de equilíbrio e harmonia que ele sente no primeiro momento que chega às terras do marquês general Schwarzenberg e das amizades que nutrirá lá, ele ainda é mantido desconexo e solitário, principalmente a partir do momento em quem Juliane, a jovem que tanto o encantava, já estava predestinada a se casar com o, agora, amigo dele Eduard. Além disso,

[...] uma complexa trama de interrupções deposita continuamente Florentin dentro de um fluxo do qual ele não detém propriamente nenhum controle. Se podermos reconhecer a influência das *Afinidades Eletivas*, de Goethe, no modo como a história apresenta a troca constante de casais que se fazem e refazem, dentro de um único conjunto de personagens, do ponto de vista da origem e da perpetuação do seu destino, Florentin parece condenado a nunca alcançar nenhum grau de certeza. (LEMOS, 2022 B, p. 83)

Diferentemente dos heróis do *Bildungsroman*, para os quais as interrupções e provações são elementos que fortalecem o sujeito e contribuem com sua formação, ao passo que este aprende a superá-los, em *Florentin*, os conflitos são uma constatação de uma vida de desencontros e de um ciclo do qual ele nunca consegue escapar. O capítulo sete é dedicado às suas lembranças da primeira infância, que muito revelam sobre suas experiências e até mesmo como elas o afetam no presente. O primeiro rompimento se dá enquanto ele ainda era criança, ao não ser criado pela própria mãe e por ser distanciado da irmã, a qual ele conhece depois de já viver seus primeiros anos de vida. Após a morte dos seus tutores, ele vive entre os 6 e 10 em

¹⁴⁶ No original: „Die Hauptfigur Florentin trägt zwar einen männlichen Namen, aber eine ‚weiblichen‘ Biographie – sie wandert ohne Nachnamen, ohne Herkunft und Zukunft durch den Roman. Ein offen gelassenes Ich, das nicht zum Heldischen, nicht zum Männlichen und nicht zum Konzept des aufgeklärt-freien Menschen passt.“

um gótico quarto, cuja janela era alta demais e as paredes, cinzas. Esse ambiente lhe parecia religioso, escuro e assustador demais (SCHLEGEL, D. 2023, p. 54). Esse contexto em que reinava o preto simboliza, no romance, o período sombrio vivido pelo protagonista nesse lugar. “Em um mundo que está quase completamente coberto de preto, não há ninguém, nem conhecimento, nem distinção das coisas. A progressão da história também não é mais possível. Com a sala negra, uma espécie de câmara mortuária ou caixão, alcança-se a maior alienação da vida.¹⁴⁷” (BRANDSTÄDTER; JEORGAKOPOULOS, 2001, p. 65). Essa experiência influenciou diretamente a admiração de Florentin pela natureza e pela liberdade, que por muito tempo lhe pareceram tão distantes e utópicas. Além desse ambiente sombrio, a presença masculina nesse lugar, que parecia ser regido por sacerdotes e padres, era marca de agressividade, sentimento de insegurança, medo e autoritarismo. Entre os sacerdotes, havia os que diretamente o maltratavam e a figura masculina era representada como aquela cheia de arrogância e superioridade e que podia, com um simples olhar, reprimir uma criança. Foi nesse ambiente extremamente controlado que Florentin foi educado. O contato com sua mãe e, principalmente, com a irmã era restrito, o que lhe causava profundo sofrimento. Aliás, os momentos mais felizes do dia era quando podia conversar com a irmã no jardim, enquanto o padre que era seu guarda se encontrava com o cuidador dela.

Quão infinitamente infeliz pode ser uma criança que ainda não está familiarizada com a esperança, que não tem nada, não conhece nada além do momento presente, ao qual se apega com todos os seus sentidos, com toda a força e desejo da sua alma receptora. Se, dependendo do humor de outra pessoa, da intenção de outra pessoa, ele tiver que suprimir seus desejos felizes, os companheiros naturais de sua idade, então mesmo estes se tornam estranhos para ele... certamente todo mundo já passou por isso em algum momento, mas a maioria das pessoas esquece esta condição dolorosa novamente assim que superarem isso. Sim, muitas vezes eles se vingam dos filhos pelo mal que suportaram¹⁴⁸. (SCHLEGEL, D. 2023, p. 55)

A infância sombria de Florentin é a base de um indivíduo atormentado, sem raízes e desesperançoso. Ainda assim, ele busca reescrever não só o próprio destino como o da irmã. Um tempo depois, ao saber que ela se converteria ao convento, ele retorna à espécie de

¹⁴⁷ No original: „In einer Welt, die fast vollständig schwarz verhangen ist, ist keine Erkenntnis, keine Unterscheidung und kein Fortgang der Geschichte mehr möglich. Mit dem schwarzen Zimmer, einer Art Grabkammer oder Sarg, ist zugleich die höchste Entfremdung vom Leben erreicht.“

¹⁴⁸ No original: “Wie grenzenlos unglücklich ein Kind sein kann, dem die Hoffnung noch nicht bekannt ist, das nichts hat, nichts kennt als den gegenwärtigen Moment, an dem es mit allen Sinnen, mit aller Kraft und Begierde seiner empfangenden Seele hängt; wenn es abhängig von fremder Laune, fremder Absicht, seine frohen Wünsche, die natürlichen Gefährten seines Alters unterdrücken muß, so das selbst diese ihm fremd werden... gewiß hat ein jeder dies irgendeinmal erfahren: aber die meisten vergessen diesen peinvollen Zustand wieder, sobald sie darüber hinaus sind. Ja oft rächen sie sich für das ausgestandene Übel wiederum an ihren Kindern.”

monastério onde ela morava na tentativa de resgatá-la, mas falha, pois ela já havia sido doutrinada e, portanto, convencida de que aquele era seu papel social. O desejo de Florentin pela liberdade se estende à vontade de também salvar a irmã mesmo quando ela ainda era um jovem menino: “Se eu fosse mais velho, com certeza a libertaria assim que estivesse livre. Mas, [ao ouvir isso], ela nunca soube o que responder, olhou para mim com os olhos arregalados e parecia que não acreditava em mim, o que me irritou bastante”¹⁴⁹. Na fase adulta, a tentativa dele de salvar a irmã falha como a de se encontrar no mundo.

A complexidade psicológica na construção do personagem Florentin é fortalecida pela conexão entre seu passado, seu presente e sua busca infundada pelo futuro. Ao resgatar suas memórias de infância, ele esclarece para o leitor a intrínseca desconectividade de sua vida, que sempre lhe impõe barreiras na construção de laços, mesmo os familiares. Em *Conversa sobre a poesia*, o personagem Marcus, ao expor reflexões sobre o fazer poético, defende uma ideia que pode ser confrontada junto ao que o personagem Florentin representa:

Não te esqueças do modelo, que é tão essencial para que possamos nos orientar no presente, e que, ao mesmo tempo, nos incita a nos elevar constantemente ao passado, e trabalhar rumo a um futuro melhor. Deixa-nos, ao menos, preservar naquele fundamento e permanecer fiéis ao modelo. (SCHLEGEL, F. 2020, p. 105).

Enquanto o artista precisa se orientar no presente a partir do que foi elaborado no passado, para então trabalhar um futuro melhor, ou seja, criar uma obra que inove e seja elevada, o indivíduo precisa, no presente, usar elementos da sua origem e suas experiências do passado para se desenvolver, se formar e, também, se elevar. Contudo, Florentin perde até mesmo a referência do passado, ao ser confrontado pela mulher que, supostamente, era sua mãe, de que ele não era filho dela. A ideia que ele tinha de sua origem, mesmo que sua infância fosse sombria, era ainda uma base para ele como indivíduo. De repente, até isso é desestruturado e ele se depara com o vazio. Nenhuma informação sobre sua verdadeira família ou origem é dada. Ele vaga mais uma vez sem uma verdadeira conexão com o mundo.

Apesar de ser um típico aventureiro masculino, que perambula pela Europa e experiencia a vida no exército, ele é convidado a romper com o fluxo da sua *Bildung*, a qual sempre dá indícios de que iniciará seu curso, mas Florentin parece preso aos desafios da esfera feminina e representa conflitos que podem indicar desafios vividos pela própria autora.

¹⁴⁹ No original: „[...] ich würde es, wenn ich erst älter wäre, gewiß ändern, und ich wollte sie freimachen, sobald ich frei wäre. Darauf wußte sie aber niemals etwas zu sagen, sie sah mich mit großen Augen an, und es schien, als glaubte sie mir nicht, was mich denn nicht wenig verdroß.“

Através da máscara de um herói supostamente goethiano, é de si mesma, de sua vocação, que Dorothea Schlegel fala. Que esse problema seja designado pelo horizonte normativo patriarcal que a autora assume como seu, não resta a menor dúvida: mas os termos em que ele é proposto, os impasses a que ele está submetido, formam uma estratégia específica de prática de escrita feminina. (LEMOS, 2022 B, p. 84)

Como a prática da escrita – atividade – era considerada espaço do masculino e o papel do leitor – passividade – designado às mulheres, Dorothea Schlegel conviveu com barreiras que lhe impediram a livre escrita e publicação com os devidos créditos autorais de seus textos e, tardiamente, mesmo após a revelação do seu nome como autora de *Florentin*, continuou contribuindo com materiais para os escritos do marido, o que a fez questionar sua autonomia como escritora, já que dedicara parte da sua vida à ascensão do companheiro, como ela declarou em carta ao amigo Schleiermacher: “Minha tarefa é conseguir trazer a tranquilidade [para esta casa]. Mesmo que seja trabalhando humildemente como uma artesã, até que ele [Schlegel] consiga o mesmo”¹⁵⁰ (SCHLEGEL, D. apud BECKER-CANTARINO, 2000, p. 134). Sua escrita era como matéria-prima que ela, com dedicação e entrega, destinava ao sucesso do marido, o que indicaria, conseqüentemente, o sucesso da família. Os obstáculos que impediam o desenvolvimento e a liberdade dela como autora são representados, segundo Fabiano Lemos, pelos estorvos vividos por Florentin que o impediam de construir sua *Bildung*. Ambos são “interrompidos” no curso da própria formação. Dessa forma,

Em *Florentin*, o dispositivo que permite a sobreposição da receptividade da leitura e da espontaneidade da escrita é a instabilidade da ação interpretativa do personagem-título que emerge no momento mesmo em que ele pretende contar sua história. Instalado no centro de uma cena típica, e mesmo modelar, Florentin é levado, em momentos cruciais dessa fala, a assumir a passividade da posição de leitor. Assim, em meio a esse abreviado romance de formação que ele oferece aos seus ouvintes – e que Dorothea insere seu próprio e perverso *Bildungsroman* –, há ao menos dois momentos em que a leitura de um texto se impõe a ele desde fora e leva a conseqüências imprevistas, desestabilizando a posse de seu destino, ou seja, sua posição como autor. (LEMOS, 2022 B, p. 86)

O primeiro ocorre enquanto ele vive sua carreira militar na Itália e, em meio às aventuras e desdobramentos desse momento que poderia ser considerado crucial na vida de um homem, ele é impelido pela carta da irmã quando ela o avisara que se converteria à vida religiosa. Assim, ele abandona sua formação para resgatá-la e fracassa tanto no curso das próprias obrigações como soldado, quanto na tentativa de libertar a irmã. Posteriormente, ele recebe um bilhete de

¹⁵⁰ No original: “Ruhe schaffen, und selbst in Demut als Handwerkerin Brod schaffen, bis er es kann.”

uma amante “informando que um cardeal romano intencionava mandá-lo para a prisão por conta de um poema satírico que Florentin havia escrito a seu respeito. Mais uma vez, por um texto vindo inesperadamente interromper sua formação, ele é obrigado a abandonar Roma.” (LEMOS, 2022 B, p. 86-87). No entanto, não eram apenas cartas e a posição de leitor que o tirava do curso da sua formação, mas o próprio fluxo da vida ativa. Durante um carnaval em Veneza, cidade onde foi livre e conheceu novas pessoas (SCHLEGEL, D. 2023, p. 80), ele testemunha a briga entre alguns *Lords* ingleses, incidente que ocasiona a morte de um deles. Ao auxiliar o assassino na fuga, Florentin também se torna alvo da polícia, que o considerou cúmplice ou até mesmo suspeito de participar do crime. Devido a um resfriado, ele passa os próximos dias em casa e, ao sair pela primeira vez, é alertado pela dona da casa, que também era sua amiga, que era de conhecimento social que ele havia ajudado o Lord que tinha cometido homicídio, o que o colocava como alvo, uma vez que era considerado cúmplice ou até mesmo participante do crime. Mais uma vez, ele precisa fugir e romper o fluxo dos acontecimentos. “...Dorothea faz, sutilmente, com que Florentin expresse, como uma miniatura, o desafio próprio das mulheres românticas segundo a lógica patriarcal: ele escreve sua vida, mas é constantemente interpelado a interromper essa escrita para ler.” (LEMOS, 2022 B, p. 86-87). Enquanto os heróis do *Bildungsroman* se desenvolvem física e espiritualmente, evidenciando um desfecho de progresso pessoal e, conseqüentemente, social, Florentin não tem seu fim revelado e simplesmente desaparece. Esse final em suspenso dialoga diretamente com as interrupções enfrentadas e vividas pelo protagonista e, também, com fragmentos expostos por Dorothea seu diário, já que, para ela, “formar-se [‘sich bilden’] é o esforço da vida, mas só se pode ser formado [‘gebildet sein’] quando se morre. Que educação [‘Ausbildung’] completa pode a vida querer? Que educação não perturba a vida?” (SCHLEGEL, D. apud LEMOS, 2022 A, p. 65). Dessa forma, a *Bildung* é uma construção ininterrupta que se desenvolve nos diferentes momentos da vida do sujeito. Ninguém, enquanto vivo, estará completamente formado. Se é de se esperar de um herói que ele feche seu ciclo de formação enquanto passa por provações, também é de se esperar que ele não possa mais desfrutar dos prazeres da vida, pois esta exige um constante se formar – se desenvolver.

2.4 Narrativa não linear: *Lucinde* e *Florentin*

As palavras são pálidas e confusas. (Schlegel, F. 2019, p. 23)

A defesa de uma liberdade de criação culminou na autonomia estética do primeiro romantismo alemão, reverberando até mesmo na forma de alguns romances. De modo inovador e polêmico, a estrutura de *Lucinde* foge de qualquer exemplo prévio, pois se mantém sem enredo propriamente dito e com uma sequência não linear, além de apresentar um misto de diferentes gêneros em sua construção. Tais mudanças que desfiguram o que era considerado o padrão foram motivo de julgamentos e falta de aceitação do público. Apesar disso, a crítica de arte para os românticos é

a reflexão sobre a obra, não determinação da obra. Ela não pode ser preconceituosa, pois não possui conceitos prévios: deve tirá-los da própria arte. Essa postura crítica era decisiva para compreender algo que a modernidade passou a prezar: o novo. Se as obras pretendem originalidade, a crítica não pode julgá-las com os parâmetros que já conhece, ou perderia o que trazem de novo. (DUARTE, 2011, p.93)

Por isso, a ideia de F. Schlegel de a obra ser comparada com um porco-espinho foi tão assertiva, pois ela teria uma espécie de autodefesa e não poderia se deixar influenciar ou se abalar por uma crítica que ainda estivesse presa ao seu tempo, enquanto o material produzido pelo romantismo tendia a não se atrelar a apenas um momento cronológico. “A forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental” (Lukács, 2015, p. 38), e *Lucinde* foi o maior exemplo disso, ao manter uma estrutura, precipitadamente, considerada por alguns críticos caótica. Esse romance provoca, decerto, um estranhamento, uma vez que rompe com o conforto e a familiaridade à qual o leitor pode estar acostumado, uma vez que lhe inquieta com uma espécie de choque. No entanto, cada detalhe dessa (des)organização foi minuciosamente pensado.

De fato. A leitura dos primeiros esboços da obra, nos *Fragmentos sobre poesia e literatura*, demonstra que aquilo que os críticos de sua época chamavam de improvisado, o que classificavam como uma forma caótica e desestruturada, na verdade tinha sido planejado e executado com a intenção de desestabilizar as concepções tradicionais sobre o romance, utilizando essa forma literária na construção de um novo paradigma[...]. (MEDEIROS, 2019, p. 8)

Outro ponto que evidencia essa consciência reflexiva da forma do romance está nas páginas iniciais de *Lucinde*, nas quais é dado voz a um narrador – Julius – que explicita a busca

proposital pela desordem, já que não há nenhuma ordem ou rigidez quando se fala de sentimentos. Assim ele declara à amada:

[...], mas, para mim e por esse escrito, por meu amor a ela e por sua forma em si mesma, nenhum propósito é mais apropriado do que destruir logo de início o que chamamos de ordem, e afastá-lo para longe da obra, reivindicando e reafirmando explicitamente, através da ação, o direito a uma confusão encantadora. Isso é ainda mais necessário, na medida em que a matéria de nossa vida e de nosso amor, que inspira meu espírito e minha pena, é tão irresistivelmente progressiva e tão inflexivelmente sistemática. E se a forma também o fosse, esta carta, única em seu gênero, teria uma unidade e monotonia insuportáveis, e não seria mais capaz de alcançar o que ela quer e deve: imitar e completar o mais belo caos de harmonias sublimes e prazeres interessantes. (SCHLEGEL, F. 2019, p. 22)

Essa descentralização da linearidade não culminou apenas no embaralhamento da ordem dos eventos, mas, principalmente, no abandono de um enredo tradicional que servisse de fio condutor para a progressão textual. Dessa forma, *Lucinde* é (des)organizado de maneira a ilustrar a inquietação provocada pelos mais profundos sentimentos do narrador por sua amada, fazendo com que o leitor sinta essa agitação enquanto dá sequência à leitura. Contudo, essa provocação ao leitor não é motivo suficiente para F. Schlegel, pois ele ainda queria apresentar algo novo e romper com as regras impostas à escrita de romances, o que reforçava a busca dele por uma ““felicidade temporal e eterna com seus próprios romances (escritos) do que com histórias traduzidas’ e [ele] ‘realmente queria uma revolução em [sua] escrita’ (Carta à Carolina Schlegel, 20.11.1798; KFSa, vol. 24, p. 199)¹⁵¹” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 124). Essa provocação dialoga diretamente com toda a defesa do autor de prover um material para além do seu tempo, esperando por leitores que ainda se formariam, independentemente da reação que despertasse na recepção, além de ser uma tentativa de se consagrar como autor e garantir uma melhora financeira em sua vida. A inovação não se consolidou apenas nessa (des)ordem cronológica e dos assuntos abordados, mas, principalmente, em sua base estrutural, uma vez que *esse* é um romance formado pela junção de cartas, relatos, diálogos, confissão, autobiografia, por exemplo.

Schlegel busca demonstrar em *Lucinde* o que compreende por um romance que é ele mesmo um arabesco, isto é, uma obra na qual o artista é capaz de se expressar através de uma linguagem alegórica em uma narrativa mística, engenhosa e fantasiosa, permeada pelos mais diversos gêneros literários. [...] o romance *Lucinde* busca uma ruptura intencional com diversas regras formais

¹⁵¹ No original: Schlegel wollte sein „zeitliches und ewiges Glück lieber erst mit eigenen (geschriebenen) Romanen suchen ..., als mit übersetzten Historien" und "wirklich eine Revolution in meiner Schriftstellerei vor sich gehen" lassen (Brief an Caroline Schlegel vom 20. Nov. 1798; KFSa, Bd. 24, S. 199).

do gênero. Através da completa mistura de formas literárias, a brusca alteração do foco narrativo, a ausência intencional de causalidade, entre outras inovações. (MEDEIROS, 2015, p. 165).

Em *Florentin* há também mistura gêneros, mesclando entre poemas, composições musicais, cartas, relatos de viagem, diálogos, entre outros. “A completa mistura de gêneros, que no *Studium-Aufsatz* ainda é compreendida como algo negativo, torna-se uma das características principais da poesia romântica, como fica estabelecido no fragmento 116 da *Athenäum*. (MEDEIROS, 2015, p. 79-80). Ela ainda marca a estrutura tanto de *Lucinde* quanto de *Florentin*. Apesar de não ter linearidade, assim como o primeiro, esse último romance segue um enredo como foco, o qual é repetidamente interrompido pelo fluxo de consciência do protagonista, que se materializa por meio de *flashbacks* e permite que ele relate um pouco das próprias experiências.

A sequência de acontecimentos que seguem uma ordem cronológica são a base do romance e fazem parte da abertura da narrativa, no capítulo 1, e do desfecho, ou da falta de um desfecho, no último capítulo. A ordem sequencial representa os seguintes eventos:

- 1) Florentin enfrenta, com seu cavalo, uma tempestade na floresta e se perde;
- 2) salva o marquês Schwarzenberg;
- 3) conhece a família do marquês;
- 4) vive uma aventura na floresta na companhia de Eduard e Juliane;
- 5) celebrar o casamento de Juliane (Florentin sai antes do evento);
- 6) vai visitar a tia Clementina;
- 7) desaparece.

Entre esse encadeamento de eventos, há sempre os momentos em que o protagonista recorda algo do passado e narra aos novos amigos. Essa é uma forma de Florentin se apresentar tanto a eles quanto aos leitores. A aventura vivida com Eduard e Juliane na floresta é o momento de maior abertura que Florentin tem para relatar seu passado e, portanto, contar suas poucas lembranças de sua infância sombria e solitária. A narrativa volta ao presente, ilustrando a situação dos três jovens e o que acontecia com eles durante o passeio, mas logo é interrompida por mais histórias que irrompiam da memória do protagonista, suas viagens por diversos países europeus, a esposa que abortou seu filho, a tentativa de salvar a irmã da vida no monastério, etc.

Na ordem narrativa, o leitor só sabe sobre o passado do nosso viajante quando ele mesmo conta. O narrador do romance só aparece quando é para apresentar o presente e dá voz ao personagem quando se trata do pretérito. Sem a coragem de Florentin em expor o próprio

passado, o leitor nunca saberia sobre a vida em uma espécie de monastério/orfanato, a relação com a mãe e a irmã, o sofrimento pelo filho abortado ou suas incessantes tentativas de se encontrar no mundo. Nessa lógica, o “agora” vivido por ele é constantemente interrompido, o que configura o caráter fragmentário do romance. Diferentemente da estrutura do fragmento de *Lucinde*, que não tem enredo, *Florentin* constrói uma colagem de recortes que nutrem o enredo e não o abandonam, fazendo com que haja um fluxo narrativo linear, ao mesmo tempo que os *flashbacks* entram em cena como elementos construtivos da sequência textual. Essa quase falta de progressão textual e de unidade espacial não é originada pelos românticos, já que estava presente em Shakespeare, mas marca uma inovação estética na composição do texto tanto por Friedrich quanto por Dorothea Schlegel.

2.5 O poder do amor como princípio do romantismo

Antes de se analisar os conceitos de amor e de amizade para o primeiro romantismo e como eles são abordados nos romances *Lucinde* e *Florentin*, partiremos do entendimento desses termos e como eles eram percebidos no final do século XVIII e início do XIX. Para isso, será usado o livro *Amor como paixão: a codificação da intimidade*, de Niklas Luhmann, como embasamento teórico. Na obra dele, “o amor não será tratado como um sentimento nem mesmo apenas como seu reflexo, mas antes como código simbólico que informa sobre o modo como se pode comunicar com êxito, mesmo nos casos em que [isso] poderia parecer impossível” (LUHMANN, 1991, p. 7). De acordo com ele, “o código encoraja a formação de sentimentos correspondentes” (LUHMANN, 1991, p. 7). Nesse sentido, é a partir desse código simbólico que muitos têm os primeiros sinais do que se entende por amor, antes mesmo de sentir qualquer sentimento que possa ser atrelado à semântica do amor. Sua base também está na relação de importância que se dá ao outro a partir de suas características individuais e particulares (p. 12), pois isso fundamenta o interesse inicial por alguém. Apesar da importância desse olhar para a individualização do outro, é também imperativo como o outro se coloca no mundo e se relaciona com ele. No entanto, essa orientação da individualidade atrelada a um mundo próximo pode se opor. Por isso,

Deve-se formular a situação tão complicadamente que se possa perceber que toda a comunicação diz respeito, em situações de relevância altamente pessoal, a este aspecto duplo do ser-próprio e do projecto de mundo e que aquele que toma parte nisto como *Alter-ego* se empenha duplamente: consigo mesmo e com os outros. Assim, é condição para a diferenciação plena de uma esfera privada comum que cada qual possa trazer consigo o mundo do outro

(embora ele próprio viva de um modo altamente individual), porque ele próprio se encontra numa posição especial nesta situação: porque neste mundo do outro ele surge em primeiro plano como o que é amado. Apesar de todas as discrepâncias destacáveis e possíveis entre uma individualização crescente e a necessidade de um mundo próximo - pense-se apenas nos sentimentos de amizade e solidão do século XVIII -, desenvolveu-se por isso um meio de comunicação comum a ambos os problemas e na realidade à luz da utilização do campo semântico da amizade e do amor. (LUHMANN, 1991, p. 15-17).

Nesse meio de comunicação, deve haver uma troca tão intensa entre as pessoas que se amam que nem sempre algo precisa ser de fato dito para que o outro capte a mensagem, uma vez que é pressuposta uma antecipação do desejo ou das ideias do outro. Isso se deve ao empenho que se precisa ter para expressar interesse pelo outro e pelas coisas dele, além de demonstrar conhecê-lo o melhor possível. “O fluxo de informação, a transferência da seletividade do *Alter* (amado) para o *Ego* (amante) transfere, portanto, o viver para o agir.” (LUHMANN, 1991, p. 25). E esse agir na perspectiva do outro, mantendo um grau de importância deste, ao mesmo tempo que cria intimidade na comunicação, que pode se dar por meio de um simples olhar, por exemplo, diminui a comunicação prática do dia a dia, já que nem sempre é preciso ouvir o outro para saber o que ele pensa ou deseja. Ou seja, a tão esperada antecipação acaba provocando um distanciamento e, pela comunicação intuitiva, diminuindo as possibilidades de diálogos. No entanto, o amor não se resume a essa “simples reciprocidade de ações de mútuo contentamento ou como predisposição para satisfazer desejos”. Conforme Luhmann, o código do “amor tinge sobretudo a vivência das vivências e modifica com isso o mundo, enquanto horizonte do viver e do agir. Ele é interiorização da relação subjetivamente sistematizada com o mundo de um outro” (LUHMANN, 1991, p. 28).

Além disso, a abordagem do amor nos meios de comunicação não se dá de forma aleatória, mas como uma representação da estrutura social e o que se espera desse tema em momentos específicos, já que esse conceito passa por transformações ao longo dos tempos. Nessa perspectiva, “já no século XVIII, apesar de toda a ênfase posta no amor como paixão, tem-se plena consciência de que se trata de um modelo de comportamento simulável” (LUHMANN, 1991, p. 21). Foi nesse contexto que passou a valer a ideia do amor como algo místico e de “entrega total ao outro”, uma vez que se aceita, então, “que só é possível amar realmente uma pessoa ao mesmo tempo” (LUHMANN, 1991, p. 129). Outra mudança social que surge a partir do século XVIII é uma visão menos cética do que predominava até o século anterior de que as pessoas são moldáveis e podem até mesmo evoluir, além de poderem mudar pelo amor, o qual passa a ser entendido como “fundamento possível do casamento” (LUHMANN, 1991, p. 132). Nesse constructo social, que ganha espaço como tema literário,

mutual love vale como único fundamento sólido de um casamento, quer no sentido psicológico, quer moral. Sublima-se o amor conjugal – mas com isso nem se subentende o amor orientado segundo o romance, nem a paixão de raiz sexual. A mulher – esbelta, meiga, frágil, sempre à beira da inanição e sem consciência de si própria – encontra apenas no casamento o seu papel de ser humano e a sua plenitude moral. Compreensão mútua, consideração, estímulo dos interesses do outro, amizade constituem a base dos objetivos anteriores. A expressão *love* continua a ser empregue com hesitação; não são os modos dramáticos que contam, mas sim os pormenores: nesta velha concorrência entre amor e amizade encontramos, em suma, uma opção pela amizade enquanto base da intimidade e da missão especial da família no seio da sociedade. Torna-se assim possível encadear numa síntese inédita, especialmente no que diz respeito à mulher, à cultura e à atividade doméstica, bem como às relações tidas com as pessoas com quem entra em contato. [...] A mulher é descoberta enquanto ser humano, o casamento perde conseqüentemente o caráter hierarquizado e a adaptação transformou-se igualmente numa regra de saber prático. A cada um a sua felicidade – com a ajuda do outro. (LUHMANN, 1991, p. 133)

A partir da defesa do amor como base do casamento, o amor frívolo passa a ter um sentido negativo, pois sua análise se torna do campo da moral. Assim, o amor-paixão começa a ser relacionado ao superficial, agradável, frívolo e à ausência de compromissos. Por isso foi tão ressaltada a defesa da virtude do casamento contra o pecado da frivolidade (LUHMANN, 1991, p. 144-145). No entanto, esse movimento considerava uma tendência humana ao controle impulsivo dos desejos, que antes era cobrado basicamente das mulheres, mas passou a haver “uma diminuição nas restrições aos seus [das mulheres] impulsos e um aumento das restrições nos dos homens. Ao mesmo tempo, forçou ambos os sexos a adotar uma autodisciplina nova e mais rigorosa em suas relações recíprocas” (ELIAS, 2021, p.176). A condenação das relações sexuais ganha uma nova versão em meados do século XVIII, pois “dá-se a queda dos obstáculos que se criaram também e precisamente no seio do casamento para obviar à realização de relações sexuais” (LUHMANN, 1991, p. 149). O amor ganha o espaço da virtude atrelado à sensualidade. Ainda assim, a mulher considerada virtuosa precisava ser apresentada quase como dessexualizada, como se volúpia e honra repelisses uma a outra.

É possível perceber que sexualidade e intimidade se encontram numa contradição que não pode ser abolida no quadro da ordem estabelecida. Num quadro de relações sexuais sem barreiras, o casamento não poderia ser transformado num relacionamento íntimo; experiências semelhantes podiam ser obtidas através das amizades. (LUHMANN, 1991, p. 158)

Na relação entre o outro e o mundo e como este é visto, “Friedrich Schlegel parte de uma valorização do mundo *através* da outra pessoa” (KORFMANN, 2002, p. 85), pois ele ganha mais brilho a partir do momento que é palco para os amantes, os quais, por meio da

sublimação do amor, passam a ter um olhar mais delicado e idealizado dos objetos e da vida ao seu redor. O romantismo busca uma “intensificação excessiva” (LUHMANN, 1991, p. 191) do amor, mas sua inovação indiscutível para o final do século XVIII foi a defesa da comunhão entre amor sensual e amor espiritual no casamento; a busca pela unidade. Em uma sociedade na qual se defende a virtude da mulher segundo a “máxima: permanecer imaculado até o casamento” (LUHMANN, 1991, p. 167), a publicação de *Lucinde* foi considerada um grande escândalo. De acordo com Luhmann, isso aconteceu, principalmente, porque o romance promoveu o “aparecimento de um humanismo tão elaborado quanto inadequado à realidade [...], e isto porque agora se trata sobretudo de tornar o amor solidário com o casamento. Além disso, no século XVIII, “a renúncia a características justificativas para o amor – como riqueza, juventude, beleza e virtude – é compensada pelo direito da individualidade e com isso o problema de permanecer idêntico a si mesmo na união do outro” (KORFMANN, 2002, p. 85), já que se defendia a individualização dos amantes. No entanto, “o princípio da igualdade conjugal e o casamento fundamentado no amor, razão, respeito mútuo é posto em relevo quando de um primeiro movimento reformista, através de análises cem por cento racionais e sensíveis dos aspectos psicológicos” na Inglaterra (LUHMANN, 1991, p. 173).

Na perspectiva de que o amor tem uma “relevância máxima”, tornando-se quase que um dever, uma norma: os amantes podem e devem esperar um do outro que não haja nada mais importante do que seu amor” (KORFMANN, 2002, p. 86). Além disso, no século XVIII, “a renúncia a características justificativas para o amor – como riqueza, juventude, beleza e virtude – é compensada pelo direito da individualidade e com isso o problema de permanecer idêntico a si mesmo na união do outro” (KORFMANN, 2002, p. 85), já que se defendia a individualização dos amantes. Por isso, “na Europa moderna, a força do amor é, pelo menos parcialmente, medida pela sua capacidade de ultrapassar diferenças de classe. A pessoa amada é amada como indivíduo e não por possuir características gerais compartilhadas com outras pessoas” (KORFMANN, 2002, p. 86). Parte-se, então, da ideia de se buscar no amor a união perfeita entre individualidade, respeito e comprometimento mútuos, sensualidade, espiritualidade e amizade. “Portanto, o amor, para os primeiros românticos, não era apenas o sentimento que enlaça dois seres humano no afeto sexual e espiritual. Ele só pode ser isso porque, antes, possui o valor antológico geral de ligar, relacionar, conectar.” (DUARTE, 2011, p. 54). O amor é o sentimento que faz a vida valer a pena, “mesmo que o mundo não seja exatamente o melhor ou o mais belo” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 19).

Com base no conceito de amor para o romantismo alemão, parte-se agora para a análise na representação desse código nos romances de Friedrich Schlegel e de Dorothea Schlegel aqui estudados.

Em *Lucinde*, encontra-se “o desejo de união e completude [...]. Julius [...] abandona sua carreira como amante galante, sedutor de jovens e inexperientes mulheres e frequentador de bordéis em favor da união com sua amada. Essa relação realiza, pela primeira vez, todos os anseios vividos ou desejados” (KORFMANN, 2002, p. 87). Ela é a figura perfeita para a idealização e unidade entre amor, amizade, sensualidade e espiritualidade em uma conexão mútua entre ambos.

Na perspectiva de Julius, Lucinda não é dividida em múltiplos papéis sociais, ela é “uma e indivisível”, um verdadeiro indivíduo que também ama Julius como indivíduo real e na sua totalidade, sem permitir sua fração para, por exemplo, satisfazer as obrigações da sociedade moderna. (KORFMANN, 2002, p. 88).

Em sua análise de *Lucinde* e da representação do amor romântico, Michael Korfmann elucida a visão de Hannelore Schlaffer em relação ao capítulo *Anos de aprendizagem da masculinidade*, “considerado o núcleo do romance” e da restituição do “processo de desenvolvimento pessoal [de Julius] paralelo ao histórico desde a Antiguidade grega, passando pela modernidade até a utopia futura, simbolizados por três mulheres que passaram pela vida dele: Luise, Lisette, Lucinde:

Já os nomes indicam ou remetem para uma concepção histórica, reforçada pelo tipo de relacionamento diferente de Julius com cada uma. Em relação às primeiras duas, para Schlaffer, o nome Luise conota uma certa inocência antiga, enquanto Lisette soa moderno e coquete, formando assim um contraste entre a antiguidade e a modernidade. Luise é de fato muito jovem, ingênua e inocente quando Julius tenta seduzi-la e sua simplicidade e charme natural podem ser vistos como de tempos antigos. Sua idade, na margem da infância, simplifica a associação a uma época quando a humanidade ainda era jovem. Em contrapartida, Lisette, de uma família respeitada e bem-educada, foi seduzida e corrompida ainda jovem e trabalha como prostituta de luxo para ingleses ricos quando encontra com Julius. Ela é caracterizada como de típico caráter moderno, do ponto de vista romântico, um ser desintegrado, desarmonioso e dissipado. Possui aptidões ou capacidades eróticas e exerce sua profissão às vezes friamente, e em outras, numa fúria bacanal, oscilando entre momentos sentimentais, lamentando sua virtude perdida e o desejo de enriquecer mais. A divisão entre corpo e mente não inclui esperanças de reunir harmoniosamente esses fragmentos. Depois de ser abandonada por Julius, comete suicídio. Ele, deixando para trás o corpo morto e, com isso, simbolicamente, a modernidade, se direciona para uma relação que promete integrar os melhores elementos das duas mulheres e épocas. Na visão de Schlaffer, Lucinda representa uma utopia que suspende a divisão do indivíduo e restabelece uma totalidade unificadora. Consequentemente, Julius

experimenta seu amor por Lucinda como transição em direção a um estado de completude em que nenhuma qualidade ou especialização é alcançada através do sacrifício de outras qualidades potenciais. Julius acredita possuir em Lucinda tudo aquilo unido. (KORFMANN, 2002, p. 88-89).

Nessa perspectiva, Julius e Lucinde vivem o amor de forma que um completa a existência do outro, por isso autossuficiente. Do mesmo modo que vivem, também morrem um pelo outro, por isso Julius declara para ela que esse é um “[...] sentimento inesgotável de nossa harmonia original” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 23). Trata-se de uma unicidade entre os seres que se amam, corpórea e espiritualmente de forma nunca imaginada pelo protagonista. Na passagem que se segue, o corpo é simbolizado pelos olhos sublimes que abraçam o espírito, e este evidencia uma conexão para além do desejo carnal.

Uma grande lágrima cai sobre a folha sagrada que encontrei aqui em teu lugar. Que maneira fiel e simples usaste para descrever a ideia antiga e ousada de meu propósito mais querido e secreto! Essa ideia cresceu em ti, e não me envergonho de admirar e de amar a mim mesmo nesse espelho. Apenas aqui me vejo completo e harmonioso, ou melhor, vejo em mim e em ti a humanidade em toda a sua plenitude. Pois teu espírito encontra-se igualmente claro e perfeito à minha frente; não são mais apenas traços que surgem e se esvaem: ao contrário, como uma daquelas formas que duram eternamente, ele me observa alegremente, com seus olhos sublimes, abrindo os braços para abraçar meu espírito. Os mais delicados, fugazes e sagrados traços e expressões da alma, os quais, por si só, parecem bem-aventurados àquele que não conhece o que é mais elevado, são apenas a atmosfera comum de nosso respirar e viver espirituais. (SCHLEGEL, F. 2019, p. 23).

Nessa união em que corpo e espírito, amor e paixão, casamento e amizade se entrelaçam, eles podem esquecer o mundo e viver um pelo outro, pois não lhes falta mais nada. A idealização dessa completude romântica acaba provocando um afastamento do casal de outras relações que passam a ser entendidas como obsoletas ou mesmo desnecessárias. Por isso, “o casal se desliga do seu ambiente social e formal, com a inclusão de alguns amigos escolhidos, um círculo fechado” (KORFMANN, 2002, p. 88-89).

Lucinde tinha uma inclinação decidida para o romântico; Julius sentia-se tocado pela semelhança entre ambos e descobriu cada vez mais coisas em comum. Ele também era daquelas pessoas que não vivem no mundo normal, mas em um mundo próprio, pensado e criado por eles mesmos. Apenas o que amava e respeitava de coração era de fato real para ela, tudo o mais não; e sabia o que tinha valor. Também havia rompido com audaciosa decisão com todas as considerações e todos os laços, e vivia completamente livre e independente. (SCHLEGEL, F. 2019, p. 85).

Apesar da completude que um proporciona ao outro, eles não perdem a própria individualidade. Enquanto para alguns, no código do amor, deveria haver a antecipação do

desejo e das ideias do outro, o que com o tempo acabava prejudicando a comunicação e distanciando um casal, para Julius e Lucinde, “cada nova situação, cada nova opinião era para eles um novo meio de comunicação e harmonia” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 89). Nada se esgotava e tudo era motivo para enriquecer a relação com essa mulher, já que “ele acreditava possuir, reunido na pessoa dela, tudo aquilo que antes havia amado isoladamente” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 89). A idealização desse amor coloca, portanto, a relação deles no lugar do incomparável, sublime e único.

Em *Lucinde* há a descrição de um sentimento que, com toda sua força, é mútuo e explícito, sem qualquer interferência, já em *Florentin*, há um direcionamento para o amor romântico, mas sua representação é feita de forma um pouco diferente. A relação entre Juliane e Eduard, exposta com maior destaque no capítulo quatro, é um exemplo disso, pois os dois nutrem sentimentos um pelo outro, mas cada um à sua forma. Ele aguarda ansioso pelo dia do casamento, imaginando o momento em que de fato possuiria sua amada, “como um prisioneiro que anseia por uma libertação que é certa” (SCHLEGEL, D. 2023, p.34). Já Juliane “não entendia essa impaciência”.

Ela o amava com todo o fervor do seu coração puro; ninguém jamais lhe parecera mais amável. Ela estava feliz por se entregar a ele; sempre esteve familiarizada com a ideia e aprendeu a ver como seu destino pertencer a ele. Mas ela esperou o dia com muita calma. Mesmo que seu coração batesse mais forte com o pensamento, era mais uma antecipação temerosa, a timidez tímida da garota recatada, do que a expectativa de uma felicidade maior. Ela não conseguia imaginar felicidade maior do que o fato de as coisas permanecerem sempre como estavam; Ela tinha seu interesse habitual por tudo e sempre tinha a mesma atenção sensata para com a sociedade, estivesse Eduard lá ou não.¹⁵² (SCHLEGEL, D. 2023, p. 34)

Não se trata apenas de uma reação distinta quanto à espera pelo casamento, mas de uma diferença no sentir. Enquanto ele não conseguia esperar nada além de tê-la para encontrar a felicidade, ela, apesar do afeto que sentia por ele, entendia essa união como novo ciclo ou um compromisso a ser cumprido. “Ela o amava com todo o fervor do seu coração puro”, mas não expunha uma vontade incontrolável e intensa de estar ao lado dele de forma diferente do que já acontecia. Enquanto, em *Lucinde*, Julius e sua amada se afastaram de grande parte das relações

¹⁵² No original: “Mit aller Innigkeit ihres reinen Herzens liebte sie ihn; niemand war ihr jemals liebenswürdiger erschienen; sie gab sich ihm gern, sie war von jeher schon mit der Idee vertraut, und hatte es als ihr Schicksals ansehen gelernt, ihm anzugehören. Aber den Tag erwartete sie mit großer Ruhe; klopfte auch ihr Herz stärker bei dem Gedanken, so war es mehr eine bängliche Ahndung, die furchtsame Scheu des sittsamen Mädchens, als die Erwartung eines größeren Glücks; ; sie ahndete kein größeres Glück, als dass es immer so bliebe, wie es war, es fehlte ihr so gar nichts. Sie nahm an allem den gewöhnlichen Anteil, hatte die immer gleiche, besonnene Aufmerksamkeit auf die Gesellschaft, Eduard mochte zugegen sein, oder nicht.”

peçoais, mantendo contato apenas com um pequeno grupo de amigos, em *Florentin*, Juliane não pautava sua existência ou até mesmo sua felicidade na companhia do noivo. Conseguiu, de fato, se desvincular dele para viver outras relações sociais. Isso rompe com o ideário de um viver apenas pelo outro ou se satisfazer na vida só enquanto na companhia do amado. O que pode parecer uma amenização dos sentimentos de Juliane, é, na verdade, o indício de que ela manteve sua individualidade sem isso abalar a importância de Eduard na vida dela.

Outra situação destacada é o fato de Florentin ter grande influência no comportamento dela, que

não estava tão ocupada a ponto de não perceber a impressão que sua beleza causou em Florentin. Ele havia chamado a atenção de todos. Lisonjeava a vaidade da moça atrair a sua. Ela estava infantilmente interessada em controlar o orgulhoso homem. Sem ter consciência disso, e cedendo completamente ao clima alegre, ela o atraiu com uma delicada coqueteria que lhe era natural.¹⁵³(SCHLEGEL, D. 2023, p. 34-35)

O clima de paquera que se instaura coloca Eduard em plano de fundo, e não como o foco de direcionamento dos encantos de Juliane. Como também havia indícios do interesse de Florentin por Juliane, o clima entre esses três personagens é de amizade no limiar da paixão, que marca essa espécie de triângulo amoroso, mesmo que a paquera entre o protagonista e a jovem se reserve ao campo do platônico ou das brincadeiras. Contudo, nesses momentos, Eduard deixa de ser, mais uma vez, prioridade, e Juliane entra em um jogo de charme com Florentin, que tenta irritá-la em algumas vezes, atingindo a vaidade dela. “Quando ela era elogiada pelos outros rapazes que a enchiam de elogios devido ao seu canto, sua dança ou beleza, ele não participava. Ao invés disso, procurava humilhá-la com pequenos desafios ou com a negligência”¹⁵⁴ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 35). Ao perceber a inquietação dela, que acreditava não ter sido notada, ele reagia,

dizendo algo agradável ou assegurando-lhe sua simpatia com um olhar. Então ele também gostava de aturar sua pequena expressão vitoriosa e suportava suas provocações desenfreadas com bom humor. Aos poucos, só a satisfação de seu professor caprichoso se tornou importante para Juliane. Ela ficou

¹⁵³ No original: “Sie war also nicht beschäftigt, dass sie nicht hätte wahrnehmen sollen, welchen Eindruck ihre Schönheit auf Florentin gemacht hatte. Er hatte die allgemeine Aufmerksamkeit erregt. Es schmeichelte der Eitelkeit des Mädchens, die seinige auf sich zu ziehen; es interessierte sie kindisch, den stolzen Mann zu beherrschen. Ohne es sich bewußt zu sein, und sich ganz der fröhlichen Stimmung hingebend, zog sie ihn mit einer feinen, ihr natürlichen Koketterie an.”

¹⁵⁴ No original: “Er stimmte nie mit ein, wenn sie in Gesellschaft von den um sie her flatternden Herren wegen ihres Gesangs oder Tanzes, oder ihrer Schönheit erhoben ward; vielmehr suchte er sie dann durch einen kleinen Trotz, eine Art von Vernachlässigung zu demütigen.”

indiferente aos fortes aplausos da multidão e quase odiou no final.¹⁵⁵
(SCHLEGEL, D. 2023, p. 35)

Nesse jogo de sedução, há dois importantes elementos em pauta: 1) a preocupação de Juliane em assegurar não apenas a atenção de todos, mas, principalmente, a de Florentin; 2) o papel de Florentin na mudança de comportamento de Juliane e a procura dele em corrigir uma atitude vaidosa, como forma de educar. A situação foi percebida por Eduard, que falou sobre a influência de Florentin no comportamento de Juliane, já que o novo amigo “teve mais influência na educação dela do que ele” (SCHLEGEL, D. 2023, p. 36). Essa constatação introduz uma discussão entre os dois, a qual, mais uma vez, coloca em evidência a diferença entre a visão do casal em relação ao código do amor, o que esperar e como reagir. Para Eduard, o amor não questiona ou não molda o outro, amando-o como se é. Já Juliane questiona o noivo por ele nunca mostrar a ela o que poderia ser um defeito para que ela pudesse se corrigir.

"Você nunca me deixou perceber", disse Juliane, "que eu era muito vaidosa". Eu te amei, Juliane, do jeito que você é." -"E agora você percebe que eu poderia ser melhor! Não posso confiar muito em suas habilidades educacionais." -"O amor só sabe amar. Como ele deveria educar?" -"Claro que ele educa", disse Florentin, "mas não a outra pessoa." — "Você está censurando meu amor, Florentin malvado?" respondeu Juliane. — "Não, na verdade, estou apenas o inocentando de uma acusação que poderia ser feita contra ele." — "E então?" — "Então, que você não educou bem Eduard. Pois ele não negará que suportou a sua vaidade com uma vaidade ainda maior e mais criminosa. É realmente uma investigação difícil saber qual de vocês dois tem mais educação ou menos amor." — "Você se atreve a nos superar em ambos?" — "Eu, meu querido, não posso comparar minha vida nem meu amor com o trabalho de arte da educação." "É impossível não se interessar por ele", disse Juliane, "mas ele é muito fechado com os amigos, não há como esquecê-lo." "Mas talvez ninguém tenha mais do que isso" Ele tem a capacidade de ser um amigo", disse Eduard. "Não sabemos quantas vezes ele foi traído; irritado como ele é, qualquer mau tratamento deve deixá-lo de mau-humor por muito tempo."¹⁵⁶ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 36)

¹⁵⁵ No original: "[...] dann wusste er ihr etwas Angenehmes zu sagen, oder sie durch einen Blick seiner Teilnahme zu versichern. Dann ließ er sich auch gern ihre kleine Siegermiene gefallen, und ertrug gutmütig ihre mutwilligen Neckereien. Nach und nach war die Zufriedenheit ihres launenhaften Lehrers allein bedeutend für Julianen; der laute Beifall der Menge wart ihr gleichgültiger, zuletzt beinah verhasst."

¹⁵⁶ No original: "Eduard bemerkte mit Freunde diese Veränderung. Er scherte eines Tages darüber, dass Florentin mehr Einfluss auf ihre Bildung habe als er. - "Sie haben mir es niemals merken lassen", sagte Juliane, "dass ich zu eitel sein." Ich liebte Sie Juliane, so wie Sie sind." -"Und jetzt merken Sie erst, dass ich besser sein könnte! Ich kann mich wenig auf ihre Erziehungskunst verlassen." -"Die Liebe weiß nur zu lieben; wie sollte sie erziehen?" - "Sie erzieht freilich", sagte Florentin, "aber nicht den andern." -"Machen Sie meiner Liebe einen Vorwurf, unartiger Florentin?" erwiderte Juliane. -"Nein, vielmehr spreche ich sie dadurch rein von einem Vorwurf, den man ihr allerdings machen könnte." -"Nun?" -"Nun, dass Sie Eduard nicht besser erzogen haben. Denn er wird doch nicht leugnen, dass er die Huldigungen Ihrer Eitelkeit mit noch weit größerer und sträflicherer Eitelkeit sich hat gefallen lassen. Es ist in der Tat eine schwierige Untersuchung, wer von Ihnen beiden mehr Erziehung oder weniger Liebe hat." -"Trauen Sie sich zu, uns in beiden zu übertreffen?" -"Ich ihr Guten, kann weder mein Leben, noch meine Liebe mit dem Kunstwerk der Erziehung vergleichen". "Mann kann nicht anders als sich für ihn

Apesar de algumas incompatibilidades ao longo do romance, o que o coloca na relação entre o ideal e o real, Juliane demonstra admiração e encanto pelo noivo Eduard e nunca explicita qualquer dúvida sobre seu futuro com ele. Pelo contrário, ela defende, em carta à tia Clementina, por exemplo, que havia encontrado nele a união perfeita entre amor e amizade (p. 140-141). Além disso, outras passagens evidenciam a harmonia e o afeto entre ela e o noivo, como a que se segue.

Nos olhares dos dois amantes, brilhava a ternura mais profunda. “Ele ousa, tão audaciosamente, zombar de nossa vida futura?” Juliane parecia questionar isso com seu olhar animado; e nos olhos de Eduard, ela lia a garantia do amor eterno, da felicidade imperecível. Ele havia envolvido o braço ao redor dela, e ela apoiava o rosto adorável em seus ombros; a bem-aventurança do amor mantinha seus lábios fechados; eles não falaram nada, ainda assim diziam tudo um para o outro.¹⁵⁷ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 111).

Apesar da presença de Florentin e o impacto dele no relacionamento de Eduard e Juliane, os dois só passam a ter ainda mais admiração, simpatia e interesse pelo amigo, o que contribui com uma atmosfera de estranhamento ao longo do romance, como se a união dos três que indicasse uma completude, e não apenas a dos noivos. Embora a oscilação da atenção de Juliane, que ora é destinada mais ao noivo, ora ao amigo, ela já havia consolidado a ideia de se casar com Eduard, logo, em nenhum momento coloca isso em questionamento, ainda que em alguns trechos fica subentendido que ela também nutria algum tipo de interesse por Florentin. Em carta à tia Clementina, ela fala sobre o medo da tia de que Florentin fosse uma ameaça ao casamento e deixa claro que está certa de que jamais o amaria, apesar de seu charme, como ama Eduard. Assim, ela não nega sentir algo pelo amigo, apenas ressalta que o que sente por Eduard é ainda mais forte. Em outras passagens, há também a descrição da ternura entre os dois e, ainda, a certeza de uma união que perdura tanto nos momentos bons quanto nos ruins. Juliane, por se sentir encantada e, talvez, seduzida por Florentin, mas sem perder a admiração, o amor e a amizade que tinha por Eduard, parece ser uma representação que rompe com a máxima

interessieren", sagte Juliane, "aber er ist doch zu sehr verschlossen gegen seine Freunde, es ist ihm auf keine Weise beizukommen." "Doch hat vielleicht niemand mehr als er die Fähigkeit, Freund zu sein", sagte Eduard. "Wissen wir doch nicht, wie oft er schon ist hintergangen worden; reizbar wie er ist, muß jede üble Behandlung ihn wohn auf lange versimmen".

¹⁵⁷ No original: “In den Blicken der beiden Liebenden leuchtete die innigste Zärtlichkeit hervor. "Darf er, so kühn, unser künftiges Leben verspotten?" Schien Juliane mit ihrem beseelten Blick zu fragen; und in Eduards Augen las sie die Versicherung der ewigen Lieben, des unvergänglichen Glücks. Er hatte seinen Arm um sie geschlungen, sie lehnte das holde Gesicht an seine Schultern; die Seligkeit der Liebe hielt ihre Lippen verschlossen, sie sprachen nicht und sagten sich doch alles.”

antiga de que só se ama uma pessoa por vez e uma única vez na vida. Ela ama cada um de uma forma específica, mas é no noivo que ela encontra amor, paixão, amizade e sensualidade.

Mesmo representando um personagem solitário e deixando subentendido sua paixão por Juliane, Florentin também expõe suas reflexões sobre o amor. Não encontrou uma companheira que partilhasse com ele as alegrias de um sentimento sublime, deixava claro saber que o amor existe, apesar de ainda não saber onde. Ele se manifesta a pedido dos amigos e declara-se sinceramente:

Veja, meus queridos, eu peço muito pouco, talvez vocês não acreditem, muito pouco mesmo. No entanto, parece ser um grande pedido, pois nunca o vi cumprido. Nada além de uma mulher amável, que me ame, que me ame como eu a amo, que acredite em mim, que, sem qualquer intenção, apenas por amor, seja minha, que não tenha preconceitos nem maus hábitos em relação à minha felicidade e desejos, que me apoie como sou e não ceda sob pressão; que corajosamente caminhe comigo pela vida e, se necessário, caminhe comigo até a morte... Isso é tudo! ... e eu não encontrei, embora mulheres bonitas de todos os estratos sociais me tenham dado, sem hesitação, as provas mais inequívocas de seu amor, como eles o chamavam.”¹⁵⁸ (SCHLEGEL, D. 2023, p. 47)

Sua busca pelo amor não tem sucesso. A antiga e ex-esposa, embora lhe parecesse perfeita, quebrou todo o encanto ao abortar o filho pelo qual ele tão ansiava; Juliane, que tanto o encantava, estava comprometida com seu grande amigo Eduard. Dessa forma, Florentin continua no mundo das ausências: sem família, sem amor, sem filhos. Tudo o que lhe resta é a amizade que circundava o trio em seus encantamentos.

O jogo da sedução envolve os três numa trama que contribui com o aparente paradoxo de Juliane, a qual, ao mesmo tempo que está entregue ao amor de Eduard, flerta com Florentin ou não demonstra anseio pelo casamento. Essa construção parece ser mais uma resposta de Dorothea ao capítulo *Fidelidade e brincadeira*, de *Lucinde*. Nele, Julius questiona o ciúme que sua amada indica sentir de Amália. Esse nome também é usado em *Conversa sobre a poesia* e, supostamente, é uma representação de Caroline Schlegel, por quem Friedrich Schlegel havia sido apaixonado. Nesse capítulo,

¹⁵⁸ No original: “Nun steht, ihr Lieben, ich fordere wenig, ihr werdet es vielleicht nicht glauben, recht sehr wenig; Doch scheint es eine große Forderung zu sein, denn ich fand sie nie erfüllt. Nichts als ein liebenswürdiges Weib, die mich liebt, liebt wie ich sie, die an mich glaubte, die ohne alle Absicht, bloß um der Liebe willen, die meinige sei, die meinem Glück und meinen Wünschen kein Vorurteil und keine böse Gewächtheit entgegengesetzt, die mich trägt wie ich bin, und nicht erliegt unter der Last; die mutig mit mir durch das Leben, und, wenn es sein müßte, mit mir in den Tod schreiten könnte... Sehen Sie Juliane, das ist alles! ... und ich habe es nicht gefunden, obgleich schöne Frauen jedes Standes mir überall und ohne Bedenken, die unzweideutigsten Beweise ihrer Liebe, wie sie es nannten, gaben.”

além de dizer que essa insegurança de Lucinde seria uma infantilidade, o protagonista fala sobre a arte da coqueteria:

É muita tolice quando duas pessoas de sexos diferentes têm uma relação e se iludem acreditando que é pura amizade. Não, nada de mais com Amalia a não ser o fato de que amo brincar com ela. Também não gostaria que ela fosse um pouco menos coquete. Ah, se tivesse mais gente assim em nosso círculo! Na verdade, deve-se amar todas as mulheres de brincadeira.

Julius! Acredito que tu estás te tornando completamente tolo.

-Olha, tenta entender o que eu digo: não se deve brincar de amar todas, mas apenas aquelas que são amáveis e que assim nos pareçam.

Isso nada mais é do que aquilo que os franceses chamam de galanteio e coqueteria.

Nada mais, a não ser pelo fato de que acredito que é belo e engraçado. E as pessoas também devem saber o que fazem e o que querem, o que é bem raro. Na mão delas, a mais fina brincadeira logo se transforma em seriedade grosseira.

Só que não é nada fácil levar na brincadeira essa história de amar por brincadeira. (SCHLEGEL, F. 2019, p. 58)

Julius defende a coqueteria e as conversas ambíguas (“[...] também defendo as ambiguidades” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 60)). Da mesma forma que ele mantém a coqueteria com Amalia, o que infla o ciúme de Lucinde, Juliane faz um jogo de sedução com Florentin, mantendo toda essa relação apenas no campo da brincadeira e da amizade. Enquanto em *Lucinde*, Julius declara que “As mulheres em particular são capazes de desenvolver uma grande paixão pelo matrimônio” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 59), em *Florentin*, é o homem que anseia entusiasticamente pelo casamento, enquanto a noiva aguarda o dia com serenidade e sem grandes expectativas. Esse contraponto quebra o paradigma de que a espera pela oficialização da união seja uma demanda feminina e que, assim como homens podem se divertir com a arte da galanteria, as mulheres também podem tomar gosto por isso. Nesse sentido, o galanteio de Julius com Amalia não reduz o que ele sente por Lucinde, da mesma forma que o jogo de sedução de Juliane com Florentin não diminui o que ela sente por Eduard. Sendo assim, entre as divergências na abordagem dos dois romances, ambos se direcionam para o mesmo caminho: o de que “O casamento é a unidade eterna e a junção de nossos espíritos, não apenas para aquilo que chamamos deste ou daquele mundo, mas para um mundo verdadeiro, indivisível, inominado e infinito, para toda nossa vida eterna e nosso eterno ser” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 25).

2.6 O poder da amizade e sua união com o amor no romantismo alemão

A defesa da unidade como princípio do romantismo não se revelou apenas nas relações amorosas entre homem e mulher, mas também na construção da amizade entre pessoas que mantêm estima entre si. Trata-se de um “sentimento espiritual” e, assim como a natureza, o amor e a poesia, a amizade é essencial para a vida. Amor e amizade são “o nexo essencial entre o sujeito e o mundo” (MEDEIROS, 2015, p. 119). Logo, a arte e a filosofia assumem papéis importantes tanto na construção da amizade, seja ela sensual ou não, e na formação do indivíduo.

De acordo com Felipe Vale da Silva, a modernidade defende um “comunitarismo ideal”. Nessa perspectiva, “o sentimentalismo simula os valores de mobilidade universal e diluição de relações sociais coercitivas veiculadas pelo discurso iluminista [...] na efetividade das relações de amizade em si, e não no todo social” (SILVA, 2012, p. 52). O casamento por conveniência foi uma das práticas rompidas. Seja no matrimônio ou nos vínculos de amizade, para os modernos, deve haver companheirismo, contribuição espiritual e afinidade entre suas partes. Filosofar sobre a amizade não é novidade do primeiro romantismo alemão, mas já era assunto das discussões na Grécia.

Aristóteles, ainda na antiguidade clássica, dedicou-se a pensar a amizade não só em termos políticos (no sentido da boa convivência na *polis*), mas sobretudo em termos ontológicos: o amigo seria aquele que, sendo um outro de si mesmo (um *heteros autos*), completaria a unidade do humano fora de si. Assim, na amizade, dois formariam um, e um só seria um quando em relação com um outro – o amigo. (CHIARA, 2020)

Segundo Bárbara Soares da Silva, apenas homens, por serem reconhecidos como cidadãos, tinham o direito de ter amigos. Essa relação tinha um teor pedagógico e se baseava, principalmente, na amizade entre um homem adulto e um adolescente (processo chamado de pederastia), o qual aprendia com o primeiro, por meio de uma relação homoerótica, “a ser um homem viril, honroso e, sobretudo, um cidadão, para que pudesse exercer sua cidadania, tanto cívica quanto política” (SILVA, 2014, p. 4). Enquanto na Grécia clássica a amizade era pautada em uma preparação para a atividade política, tendo como fim o bem da *polis*, na Roma Antiga havia tanto a *amicitia*, baseada na ideia de utilitarismo, pois se buscava uma “troca de serviços puramente prática e compensatória” (KONSTAN, 2005), quanto a amizade fundamentada na afeição, a “amizade íntima”. Esta “representava a troca de amor e afeto entre os envolvidos, e, pelo fato de haver confiança mútua, realizar-se-iam parcerias para a concretização de atividades

nas quais, por exemplo, um possuísse mais conhecimento e habilidade do que o outro” (SILVA, 2014, p. 5).

Já no século XVII, o conceito de amizade é baseado na “constância e tranquilidade enquanto características definidoras de uma relação perfeita” (LUHMANN, 1991, p.96). De um conceito que se referia apenas à socialização, amizade ganha espaço na vida doméstica, à medida que se defende a importância dela no casamento para um matrimônio mais harmonioso e duradouro, ou seja, a “receita banal de amizade como solução para os problemas conjugais. As disposições conceptuais, inerentes à tradição, prejudicam a amizade em relação ao amor. O amor era uma qualidade, a amizade apenas uma relação” (LUHMANN, 1991, p. 106). O “sentimento socializador” ganha força como oposição ao “indivíduo isolado” e “[...] o sujeito lança-se entusiasticamente para os braços do sentimento, da sensibilidade, da amizade, parecendo sobretudo residirem os problemas apenas na fuga à solidão e no autorrelacionamento” (LUHMANN, 1991, p. 137). No início do século XVIII, a amizade ainda era tratada como uma oposição ao amor. Ela, “apresentada como vantagem determinante, melhor capacidade de generalização socio temporal, pode pretender durar e ser também viável entre pessoas que não pretendem ou não querem relacionar-se sexualmente” (LUHMANN, 1991, p. 155). Esse tipo de pensamento consolidou um culto à amizade, que foi considerada “mais valiosa, porque mais estável” (LUHMANN, 1991, p. 182), além de ser “a autoduplicação através da integração do outro em si (a velha questão: duas almas num só corpo)” (LUHMANN, 1991, p. 187). No entanto, esse culto à amizade perde espaço para o amor romântico, que “começa a reinar de maneira absoluta e única. Na percepção do romance romântico, o amor é o elemento fulcral da vida” (KORFMANN, 2002, p. 86).

Essa relação de afetividade e parceria na realização de atividades a partir de habilidades de pessoas afins começa a se aproximar da ideia de amizade que vigorou no século XVIII, principalmente entre os primeiros românticos. A busca desse grupo pela *simposia* e pela *sinfilosofia*, a partir da defesa da unidade, seja entre arte e vida, amor e amizade, por exemplo, foi para além da teoria e se concretizou no estilo de vida deles. Dessa forma, as trocas consequentes dos salões e, principalmente, o “fazer coletivo” na produção dos textos da *Athenäum* são elementos que destacam a contribuição intelectual, a provocação que incita o pensamento do outro, assim como a afinidade a partir de um “sentimento espiritual”. Em um contexto de valorização de trocas culturais, a contribuição de um pelo desenvolvimento e pela formação do outro fortalecia ainda mais os laços de amizade, a qual já não se restringia apenas ao mundo masculino e podia, também, ser fortalecida entre homens e mulheres, como foi o exemplo de Dorothea Schlegel e Schleiermacher.

Segundo Ana Paula Martins, os encontros em salões foram essenciais para esse momento histórico, pois “estes espaços se organizaram em torno da amizade, da cordialidade, da arte da conversação e do debate de ideias, enfim, um paço no qual se podia fazer o uso público da razão” (MARTINS, 2007, p. 56). As relações amistosas partiam do princípio da “idealização de uma vida perfeita para poucos, que comungam dos mesmos valores elevados e do prazer de estar juntos” (MARTINS, 2007, p. 59). A ruptura que os primeiros românticos cravam contra o racionalismo iluminista faz com que haja a valorização da individualidade e uma “valorização da sociabilidade (da amizade, do amor fraternal)” (SILVA, 2012, p. 41). Nessa ideia de busca pela amizade por afinidades, independentemente do gênero, homens e mulheres expunham, em espaços coletivos, a própria individualidade, uma vez que cada um contribuía de forma única, apesar de haver uma relação de identificação entre eles. Esse contexto foi muito importante para a escrita epistolar, na qual a liberdade textual e a possibilidade de uma abertura para a expressão do eu e das emoções mais sensíveis e espirituais ganhavam destaque.

Como um conceito que, além do seu teor filosófico, moveu um estilo de vida entre os primeiros românticos, a amizade ganha lugar para ser tema também da abordagem literária e é tratada tanto no romance de Friedrich Schlegel quanto no Dorothea Schlegel aqui analisados.

Em *Lucinde*, a amizade aparece como tema no capítulo “Fidelidade e brincadeira”, o qual é construído por meio de um diálogo entre Julius e Lucinde. Nele, o protagonista diferencia a relação de amizade para a mulher e para o homem e entre eles. Ao falar sobre sua opinião em relação aos ciúmes, Julius afirmar gostar das ambiguidades provocadas pelas brincadeiras e pelo flerte. Ele justifica que considera “o ciúme simplesmente como uma brutalidade vazia e como falta de cultura, deve ser insegurança, falta de amor ou infidelidade para consigo mesmo” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 58-59). Ainda assim, acreditava que a amizade entre diferentes gêneros, embora divertida para os homens, segundo ele, pode ser perigosa para as mulheres.

[Lucinde] – Falaste de um modo como se nos considerasse incapazes da amizade. É realmente essa tua opinião?

[Julius] – Sim, mas acredito que a incapacidade está mais na própria natureza da amizade do que em vós [mulheres]. Tudo que amais, vós amais por completo, seja o amante ou o filho. Convosco, até mesmo uma relação entre irmãs teria esse caráter.

[Lucinde] – Nisso tens razão.

[Julius] – Para vós, mulheres, a amizade é muito versátil e muito unilateral. A amizade deve ser absolutamente espiritual e ter limites extremamente claros. Essa divisão destruiria vossa natureza feminina tão completamente como a sensualidade sem amor, apenas de um modo mais sutil. Mas para a sociedade, a amizade é muito séria, muito profunda e muito sagrada. (SCHLEGEL, F.

2019, p. 59)

A diferenciação da amizade feminina e masculina era um consenso, mesmo durante a era de valorização da amizade. Nesse contexto, segundo Carola Stern, as pessoas, principalmente as mulheres, eram amorosas nas relações de amizade. “Poetas e poetisas anunciavam, que as mulheres são capazes de amar com mais intensidade do que os homens, pois a essência de sua natureza é o amor. Dorothea foi um grande exemplo disso.”¹⁵⁹ (STERN, 1991, p.8). Assim, Julius defende a Lucinde que, por amar demais e por completo, as mulheres seriam incapazes da amizade, pois ela exige limites. Por outro lado, ele não considera que, ao defender as brincadeiras com Amalia, que beiram entre a coqueteria e à ambiguidade, ele estaria rompendo o limite que afirma ser tão difícil para as mulheres. Mais do que isso, estaria justificando o ciúme sentido por sua amada, enquanto ele também defendia que esse era um sentimento ridículo e infantil.

O ponto central da amizade em *Lucinde* não é tanto no campo da socialização, mas na própria relação entre o protagonista e sua amada. Na concepção do amor romântico, ela representa a união perfeita entre amor sensual e espiritual, que tem como base central a conexão entre casamento, amizade e sensualidade. Em várias passagens ele usa o termo “amiga” como vocativo para se direcionar a ela. Já no capítulo *Julius a Antônio*, a relação de amizade entre esses dois personagens é o ponto central entre as páginas 119-123. Em outras partes, não há referência a nenhum amigo em específico.

De acordo com seus sentimentos, há duas formas de amizade. A primeira é totalmente exterior. Insaciável, ela se precipita de ação em ação, acolhendo todo homem digno na grande aliança de heróis unidos; ela aperta ainda mais firmemente o antigo nó através de cada virtude, e se esforça por conquistar sempre novos irmãos; quanto mais ela tem, mais deseja ter. Lembra do passado, e encontrarás esse tipo de amizade em toda parte, lutando sua guerra justa contra todo mal, seja em nós ou no objeto de nosso amor; tu a encontrarás na nobre energia que atua em grandes massas, formando e dominando mundos. Agora os tempos são outros, mas o ideal dessa amizade vai estar em mim enquanto eu existir. A outra forma de amizade é totalmente interior. Uma simetria maravilhosa do que é mais singular, como se o homem estivesse predestinado a se completar em todos os aspectos. Todos os pensamentos e sentimentos tornam-se sociáveis através da incitação e do aperfeiçoamento mútuos, e do desenvolvimento do que é mais sagrado. E esse amor puramente espiritual, essa bela mística da relação entre as pessoas, não é apenas o objetivo distante de um esforço possivelmente frustrado. Não, ele só pode ser encontrado em estado de perfeição. Além disso, nele não há lugar para a ilusão, como na outra forma de amizade, a heroica. É a ação que deve demonstrar se a virtude de um homem resiste à prova e se mantém firme. Mas

¹⁵⁹ “Dichter und Dichterinnen verkünden, dass Frauen stärkerer Liebe fähig seien als Männer, ja dass ihre Natur, ihr Wesen Liebe sei.“

aquele que sente e vê a humanidade e o mundo em seu próprio interior não poderá buscar facilmente o sentido e o espírito universais lá onde eles não estão. Só é capaz dessa amizade quem se tornou completamente quieto em si mesmo, e sabe honrar com humildade o que é divino no outro. Se os deuses presentear um homem com tal amizade, ele não pode fazer nada mais do que protegê-la com cuidado de tudo o que for exterior, de modo a preservar sua essência sagrada. Pois a delicada flor é efêmera. (SCHLEGEL, F. 2019, p. 122-123).

Nesse trecho, Julius diferencia a amizade exterior, que, por mais que seja buscada e experimentada por todos os homens, não apresenta nenhum aspecto especial. Enquanto a amizade interior ganha um teor sublime e idealizado, pois se trata da contribuição de um pelo desenvolvimento do outro, não apenas de forma superficial, mas espiritual. Ela torna-se ainda mais especial por ser rara. Não basta que os indivíduos se conectem pela convivência ou por interesses em comum, mas por uma relação intensa, verdadeira e espiritual.

Em *Florentin*, a amizade já aparece de forma indireta nas primeiras páginas que ilustram a relação de companheirismo entre o protagonista e seu cavalo, o qual representa um modelo de lealdade e subserviência, enquanto Florentin, um exemplo de humano amigável e honrado. Não se trata apenas da preocupação do viajante com a saúde do animal, mas, principalmente, com a felicidade e o bem-estar dele. Após enfrentarem a tempestade na floresta, antes de se preocupar consigo, ele volta a atenção ao seu animal, tirando-lhe a fivela da sela, acariciando as orelhas do equino para aquecê-lo e confortá-lo, ao mesmo tempo que falava sobre o cavalo ser e estar feliz. Havia entre os dois cumplicidade e afeto. Um tinha apenas o outro. O animal, por sua vez, por mais que parecesse passivo e pacato, acompanhava o viajante, sem o abandonar, nem mesmo nos momentos que pudesse estar assustado, como durante uma tempestade, por exemplo.

Após salvar o marquês Schwarzenberg, pai de Juliane, uma relação de amizade e confiança entre os dois é estabelecida. Havia também personagens do passado que exemplificavam um elo de amizade em relação a Florentin, como o marquês e seu filho Manfredi. No entanto, nenhum laço foi tão fortemente descrito quanto o que o envolvia com Eduard. Essa amizade é descrita como um traço do destino que uniu os dois jovens, não no sentido sensual, mas espiritual. Ao saber sobre os planos do amigo para se tornar soldado na América, Eduard afirma veementemente que não o abandonará. Mais do que isso, ele acompanhará o amigo, desistindo da própria jornada para juntos, “viver e morrer, morrer pela liberdade! Vou com você para a América!” (SCHLEGEL, D. 2023, p. 116). Trata-se de uma relação tão intensa, que Eduard deixaria para trás sua amada Juliane para acompanhar o amigo Florentin, o qual questiona sobre todas as coisas que Eduard abandonaria para o acompanhar e

recebe como resposta um pedido para ficar um pouco mais: “Então fique aqui comigo, Florentin! Apenas por mais um ano, fique aqui comigo, então eu me mudo com você, para onde você quiser ir.” – “Ah, Eduard, você deve querer me segurar.” – “O que você não pode dizer, eu já sei há muito tempo, meu amigo! Você ama Juliane, eu sei disso!” (SCHLEGEL, D. 2023, p. 116). Mesmo afirmando saber sobre o amor de Florentin por Juliane, Eduard reafirma a admiração e a amizade pelo primeiro, mas ele sabe que, para o amigo, “a amizade é sagrada” (SCHLEGEL, D. 2023, 116). Nessa perspectiva, a amizade está acima do ciúme sentido por Eduard ou do fato de ele saber dos sentimentos do amigo por sua noiva. Nada disso é mais forte do que a cumplicidade que há entre esses dois amigos, pois a sacralidade da amizade está acima de qualquer outro desejo ou insegurança.

3. AUTORIA, CARÁTER AUTOBIOGRÁFICO E RECEPÇÃO DA OBRA;

A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada.” (Lukács, 2000, p. 124).

Publicações anônimas de livros, mesmo não sendo uma prática muito comum, eram uma maneira de preservar a imagem de escritores entre os séculos XVII e XVIII. A edição de *Algumas Reflexões sobre as Cartas Persas*, de Montesquieu, 1754, por exemplo, aconteceu sem a devida assinatura dele. Em um contexto político francês em que *Cartas Persas* era um livro banido, por seu teor considerado do mundo privado e até mesmo heterodoxo, o anonimato foi uma forma de segurança para o autor em questão. Além de ser uma tentativa de proteção de quem escreve, o anonimato provoca uma nova relação entre texto e leitor, a qual

diminui a importância do editor. De fato, longe de afixar seu nome ao livro, o editor [Montesquieu] insiste no anonimato como primeira condição para a publicação das cartas: “Se meu nome for reconhecido, eu serei silenciado instantaneamente.” Segredo é necessário, ele explica, devido à natureza parasita da crítica literária contemporânea [a ele], a qual julga o trabalho de acordo com a posição social do seu autor em detrimento do seu próprio valor interno: “Se minha identidade for conhecida, será dito: ‘Seu livro corresponde ao seu caráter’.” (COOK, 1994, p. 29)

Mesmo que o intuito inicial tenha sido uma estratégia para não expor o escritor, essa prática, a partir da publicação de Montesquieu, introduziu uma “nova orientação radical do texto para sua audiência, insistindo na importância do julgamento da leitura do público sobre o valor do trabalho literário”¹⁶⁰ (COOK, 1994, 28) e não respaldado por sua relação com o escritor, já que não havia uma distinção tão clara entre o caráter de um narrador ou personagem e o seu autor. Por isso, os escritos eram diretamente julgados por comportamentos “praticados” por seus personagens. Nessa nova dinâmica, a análise das figuras literárias deixa de ser atrelada a quem as escreveu, na medida que passa a haver uma avaliação do público e dos críticos da obra lida, sem que isso dependa diretamente de quem a produziu. Por conhecer tanto o público quanto os críticos, Montesquieu antecipou não apenas a reação que teriam com a publicação das *Cartas Persas*, como também o julgamento que ele receberia como editor do texto. Sendo assim, optou pelo anonimato, pois isso o preservaria de ser alvo de críticas de caráter pessoal e, principalmente, da repulsa permanente dos leitores, o que o afetaria futuramente. Considerando que os escritores já não tinham valorização e reconhecimento social, esse tipo de julgamento poderia ser fatal para a carreira dele. Wilhelm Schlegel expôs, em *Fragmentos da Athenäum*, que

Duclos¹⁶¹ observa que há poucas obras notáveis que não sejam criadas por escritores de profissão. Essa situação é reconhecida há bastante tempo na França. Entre nós, ser escritor e não ser nada era quase a mesma coisa no passado. Esse preconceito ainda permanece vivo aqui e ali, mas a força de obras exemplares o enfraquecerá ainda mais. De acordo com o modo como é exercida, uma devassidão, um ganha-pão, um ofício, uma arte, uma ciência e uma virtude. (SCHLEGEL, W. 2020, p. 112-113).

Wilhelm Schlegel é de uma geração posterior à de Montesquieu e, ainda assim, em sua época, os escritores não eram respeitados, o que leva a crer que, no período da publicação das *Cartas Persas*, a desvalorização da tarefa do escritor/editor fosse ainda maior, assim como o julgamento de obras consideradas inapropriadas. A esperança estava nas “obras exemplares”, que poderiam fazer com que os preconceitos diminuíssem gradualmente, mas de maneira mais rápida do que acontecia. Portanto, não se tratava apenas do preconceito contra autores, mas também de um forte julgamento de responsáveis por obras literárias ou filosóficas a depender do seu conteúdo. Um exemplo disso foi o efeito provocado com a publicação de *Lucinde*, a qual

¹⁶⁰ No original: “[...] its place installs a radically new orientation of the text to its audience. Insisting on the importance of a Reading public’s judgment of the value of a literary work [...]”

¹⁶¹ Nota do tradutor: “Charles Pinot Duclos (1704 – 1772), autor francês, contribuiu para a Enciclopédia das Ciências, artes e ofícios, de Diderot e d’Alembert”.

afetou não apenas seu autor como, principalmente, Dorothea Schlegel, já que ela foi diretamente associada à personagem retratada.

Nesse contexto de desvalorização da carreira de escritor e do julgamento da obra atrelado a quem a escreveu, os irmãos Friedrich e Wilhelm Schlegel foram quem decidiu que *Florentin*, de Dorothea Schlegel, fosse publicado de forma anônima e sob a edição de F. Schlegel, a fim de evitar a rejeição do público. Não se tratava apenas de um livro que rompia com alguns paradigmas literários, mas também um romance escrito por uma mulher. Ainda que algumas poucas se aventuravam no mundo letrado, não só a forma como deveriam escrever, mas também os temas que poderiam abordar eram delimitados. Assim, já era esperado que um texto escrito por uma mulher tivesse mais chance de ser rejeitado do que o escrito por um homem. Segundo Fabiano Lemos, “no idílio romântico, permite-se às mulheres que venham à frente da cena exprimir seu desejo, confessar as desventuras de seus amores – sob a condição de que esse desejo e esse amor consistem em duplicar a imagem do homem” (LEMOS, 2022 B, 71). Nesse sentido, ainda que elas tivessem certa “autorização” para produzir textos narrativos, a suposta liberdade delas ainda tinha suas limitações, principalmente na abordagem temática dos seus textos.

Nesse contexto conflituoso de abertura para a participação feminina na produção textual e manutenção de um sistema não só regulatório, mas, principalmente, limitador para as mulheres, os manuscritos de *Florentin* foram enviados à editora Unger por Friedrich Schlegel. A autoria de Dorothea Schlegel era anônima, uma vez que essa seria uma forma de buscar a aceitação do público com a leitura de *Florentin*. Outro motivo para manter seu nome em segredo foi o fato de o casal Schlegel precisar de um retorno financeiro com essa publicação, portanto, essa estratégia para diminuir as possibilidades de rejeição não foi tanto para o clamor da obra, mas uma tentativa de garantir boas vendas com o livro. Após o envio para a editora, a primeira parte do romance foi inicialmente aceita, o que trouxe esperanças à Dorothea Schlegel: “Com Unger está praticamente acertado, ele¹⁶² quer [...] publicá-lo no Jornal de Romances, que deve ser lançado”¹⁶³ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 28-29: Jena, 16 de janeiro, 1800). A relação entre Dorothea Schlegel e Helene Unger, segundo se percebe em cartas a Schleiermacher, não era boa e tinha suas raízes na oposição da editora ao relacionamento entre Dorothea e Friedrich Schlegel. Os comentários maldosos e negativos que fez à autora de *Florentin* após o escândalo

¹⁶² A editora Unger era representada pelo casal Unger, por isso em algumas situações Dorothea usará o pronome feminino, se referindo à Friederike Helene Unger, ou o masculino, ao falar de Johann Friedrich Gottlieb Unger .

¹⁶³ No original: „Mit Unger ist es so gut wie richtig, [...] und es im Romanen Journal nehmen, der den ihn herauskommen soll“.

da publicação de *Lucinde* tinham colocado entre elas uma barreira ainda maior. Em algumas situações, Dorothea Schlegel chega a chamar Unger de satanista e cobra.

O fato de ter acreditado ter vendido o texto à editora trouxe um grande prejuízo, já que o casal acabou se arriscando ao contratar uma copista, pois o romance não poderia ser entregue com a caligrafia da autora. Apesar de todo o esforço e da promessa de Unger na publicação, o texto foi rejeitado, e o investimento na cópia do manuscrito foi, inicialmente, perdido. O problema maior foi o fato de, em uma situação de vulnerabilidade financeira, o dinheiro com a suposta venda do livro ser ansiosamente esperado para que o casal quitasse algumas dívidas. Em carta de 3 de fevereiro de 1800, Dorothea Schlegel escreve a Schleiermacher sobre os planos que fazia com o dinheiro, sendo que uma parte dele incluía pagar empréstimos que havia feito com amigos (SCHLEGE, D. 1913, p. 31: Jena, 3 de fevereiro de 1800). Por causa da decepção com a rejeição do romance, Dorothea Schlegel escreve a Schleiermacher, explicando como isso acabou lhe proporcionando mais forças para dar sequência ao texto: “o céu me deu apenas coragem e força para finalizá-lo! A satisfação aumenta a cada pedaço”¹⁶⁴ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 48: Jena, 4 de abril de 1800). O caráter objetivo e persistente de Dorothea Schlegel é marcado não só na obstinação dela em dar vida ao seu romance como também pelas decisões que marcaram a estrutura desse texto e trouxeram mudanças significantes na vida pessoal dela.

Além do propósito de vender os exemplares como garantia de uma nova fonte de renda para o casal, outro objetivo deflagrou a escrita de *Florentin*: uma resposta ao *Lucinde*, de F. Schlegel. De acordo com relatos de Dorothea Schlegel em cartas, principalmente a Schleiermacher, seu grande amigo e confidente, a construção da narrativa de *Lucinde* a incomodou, o que a influenciou a escrever sua obra seis meses após a publicação do romance de F. Schlegel¹⁶⁵. Dessa forma, neste capítulo, será feita uma abordagem que analisa os impactos que o caráter autobiográfico provocou na recepção dessas obras e como o fato de Dorothea Schlegel ser mulher influenciou não apenas a recepção de *Florentin*, como também as críticas diretamente direcionadas a ela.

¹⁶⁴ No original: “Der Himmel gebe mir nur Mut, und Kraft ihn zu vollenden! So steigt man denn die Unannehmlichkeiten Stufe nach Stufe heran.”

¹⁶⁵ “*Lucinde* war im Mai 1799 erschienen. Dorothea begann ihren Roman im November 1799, zwei Monate nach ihrer Ankunft in Jena.”: *Lucinde* foi publicado em maio de 1799. Dorothea começou seu romance em novembro de 1799, dois meses após a chegada dela em Jena. (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 131).

3.1 Erotização em *Lucinde* e seu impacto na recepção da obra¹⁶⁶

A forma como a sociedade europeia lidava com assuntos sobre a nudez e a sexualidade passou por transformações significativas ao longo dos séculos. Em 1500, por exemplo, era padrão, após as cerimônias de casamento, a “procissão à câmara nupcial”, na qual os padrinhos e convidados acompanhavam os noivos até o quarto, onde “a noiva era despida pelas damas de companhia e tinha que tirar tudo” (ELIAS, 2021, p.171). Segundo Elias, apenas após se deitarem na cama na frente das testemunhas que o casamento era considerado válido. Diferentemente disso, ao longo dos séculos XVII e XVIII, a sexualidade e a nudez passaram a ser tratadas com mais pudor, o que predominou ainda mais nos séculos XIX e XX. “Mesmo entre adultos, tudo o que fosse relativo à vida sexual foi escondido ao máximo e removido para o fundo da cena.” (ELIAS, 2021, p. 171). Por isso que temas antes abordados e ensinados às crianças com muita naturalidade passaram a ser tabus e evitados, principalmente na frente delas. Nesse contexto, a sexualidade passa a ser assunto reservado, portanto, da vida privada.

A tendência do processo civilizador a tornar mais íntimas todas as funções corporais, a encerrá-las em enclaves particulares, a colocá-las "atrás de portas fechadas", produz diversas consequências. Uma das mais importantes [...] notamos com especial clareza no desenvolvimento de limitações civilizadoras à sexualidade. É a peculiar divisão dentro do homem, que se acentua na mesma medida que os aspectos da vida humana. Os que podem ser exibidos na vida social são separados dos que não podem, e que devem permanecer "privados" ou "secretos". A sexualidade, tal como todas as demais funções humanas naturais, é fenômeno de todos conhecido e é parte de toda vida humana. Vimos como todas essas funções são, aos poucos, carregadas com vergonha e embaraço socio-genéticos, de modo que a simples menção delas em sociedade passa cada vez mais a estar sujeita a grande número de controles e proibições. Cada vez mais, as pessoas mantêm as próprias funções, e tudo o que as lembra, ocultas umas das outras. Nos casos em que isto não é possível – como no casamento, por exemplo, a vergonha, o embaraço, o medo e todas as demais emoções associadas a essas forças motivadoras da vida humana são dominadas por um ritual social precisamente regulado e por certas fórmulas de ocultamento, a fim de preservar o padrão de vergonha. Em outras palavras, com o avanço da civilização, a vida dos seres humanos fica cada vez mais dividida entre uma esfera íntima e uma pública, entre comportamento secreto e público. E esta divisão, aceita como tão natural, torna-se um hábito tão compulsivo, que mal é percebida pela consciência. (ELIAS, 2021, p. 181).

¹⁶⁶ Apesar de este capítulo focar na recepção da escrita feminina, ele será iniciado com a análise da crítica de *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, uma vez que essa obra foi duramente recebida devido ao fato de, principalmente, abordar o desejo sexual feminino com naturalidade. Também será observado como isso afetou a honra de Dorothea Schlegel.

É nesse contexto da sexualidade como tabu e assunto mantido apenas na vida privada, além da defesa de relações sexuais que se mantenham dentro do casamento, que Friedrich Schlegel, o qual ainda não estava casado com Dorothea Schlegel, escreve *Lucinde*. Embora ela já não estivesse mais em matrimônio com Simon Veit, não tinha oficializado a união com Schlegel e era considerada, então, sua amante. Por isso, quando ela foi reconhecida na figura da personagem Lucinde, o romance, que já era criticado pelo seu teor erótico, além da inovação em sua estrutura, foi considerado um escândalo ainda maior. Mesmo que quem o tenha escrito foi F. Schlegel, quem mais sofreu críticas e pressão social foi Dorothea Schlegel. Nessa obra, o protagonista expõe não apenas seus desejos em relação à mulher amada, como também a descreve como voluptuosa e sensual, referindo-se a momentos que eram considerados, na época, íntimos e indignos de ganharem espaço nas páginas de um romance. “Considerada extremamente perniciososa e imoral pela sociedade de sua época, a obra foi refutada pela grande maioria dos críticos, com exceção de Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), o qual publica uma defesa da obra de forma anônima, em 1800” (MEDEIROS, 2015, p. 22). Por tratar um tema considerado não apenas tabu, como explicitamente inapropriado, o romance de F. Schlegel não foi reconhecido pelos críticos da época como um objeto de vanguarda, apesar de trabalhar o fazer poético de forma inovadora. No entanto,

As rupturas formais e estruturais da obra, o entrecruzar de formas literárias são fatores tão inovadores quanto a visão de uma nova forma de relação entre o homem e a mulher que a [ela] desperta. Considerada por Schleiermacher como um Evangelho do amor, no sentido do mais puro e belo sentimento possível entre os seres humanos, a obra antecipa muitas discussões da modernidade. (MEDEIROS, 2015, p. 23)

Por isso, *Lucinde* passou, após a efusão de críticas, a ser considerado uma representação do Romantismo de Jena com uma abordagem teórica sobre o amor romântico. Em suas páginas, Julius se deslumbra com seus sentimentos, já que esperou tanto para encontrar uma mulher que fosse para ele “a amante mais terna, a melhor companhia e uma amiga perfeita, pois procurava na amizade sobretudo o que [lhe] faltava, o que não esperava encontrar em nenhum ser feminino” (SCHLEGEL, F. 2019, p.24). Para ele, o amor é o sentimento que faz a vida valer a pena, mesmo que o mundo não seja o melhor (SCHLEGEL, F. 2019, p.19). Isso contribuiu com uma grande inovação na escrita romântica, a partir da tematização da sexualidade e do desejo carnal, explicitando a valorização das emoções. Embora a sinceridade em relação a tais sentimentos tenha se apresentado como algo novo, e o novo é o que se exigia de uma obra na modernidade, houve uma rejeição muito grande da obra por parte da crítica, do público e até de

outros autores que seriam amigos próximos do casal Schlegel. Afinal, Julius falava abertamente sobre aquilo que quase ninguém ousava expor:

Gostava de me perder profundamente em todas as misturas e entrelaçamentos de alegria e de dor, de onde surge o tempero da vida, a florescência do sentimento, a voluptuosidade espiritual, assim como a bem-aventurança sensual. Um fogo sutil corria por minhas veias; o que eu sonhava era não apenas com um beijo ou um abraço teu; nem somente com o desejo de afastar o aguilhão atormentador da ânsia, e refrescar o doce ardor com a entrega; não era apenas por teus lábios que eu ansiava, ou por teus olhos e teu corpo; era, na verdade, uma confusão romântica de todas essas coisas, uma estranha mistura das mais variadas reminiscências e nostalgias...

[...]

Eu te pedi vivamente para que pudesse, ao menos uma vez, entregar-te completamente ao teu furor, e supliquei para que fosses insaciável. Ainda assim, ouvia cada traço mínimo de alegria com fria serenidade, para que não me escapasse nada que pudesse deixar um vazio em nossa harmonia. Eu não apenas desfrutava o prazer, mas sentia prazer em ter prazer. Tu és tão extraordinariamente inteligente, queridíssima Lucinde. (SCHLEGEL, F. 2019, p.20).

Embora Julius descreva sentimentos tão comuns a qualquer ser humano e faça isso de forma doce, sensível e bonita, passagens como essa foram consideradas eróticas e inadequadas para uma sociedade que vivia um momento de puritanismo e, nesse contexto, “‘descrições de desejo carnal’ [...] deve[ria]m ser guardadas em silêncio” (ELIAS, 2121, p.167). F. Schlegel conhecia tais restrições, tanto que, pelas palavras de Julius, expôs uma contra-argumentação: “como se pode querer escrever o que mal é permitido dizer, aquilo que só se deveria sentir? Eu respondo: o que se sente é preciso querer dizer, e o que se quer dizer deve-se também poder escrever” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 27). Apesar de prever como seria a recepção de sua obra, F. Schlegel não renunciou à própria liberdade em querer representar o amor romântico, pois buscou mostrar ao mundo que tinha encontrado uma mulher que o “acompanha[va] por todos os graus da humanidade, desde a mais desenfreada sensualidade até a espiritualidade mais espiritual, e somente [nela ele] viu o verdadeiro orgulho e a verdadeira humildade feminina” (SCHLEGEL, F. 2019, p.24). Comparada com a sensação de poder exibir o encontro desse amor, a opinião pública não passava de “um sapo monstruoso” (SCHLEGEL, F. 2019, p.33). O encanto que ele demonstrava sentir parecia suprir seu senso de ver para além de uma figura amada e de observar a complexidade por trás de uma mulher como Lucinde.

Apesar de a crítica e a sociedade contemporâneas não se respaldarem mais no puritanismo do século XVIII, a erotização apresentada em *Lucinde* ainda é alvo de críticas. Não pelo seu teor, mas pela forma como seu autor abordou determinados assuntos. Entre os pontos

comumente criticados estão: 1) categorizar as mulheres em grupos¹⁶⁷ de acordo com o comportamento sexual delas; 2) manter a mulher no lugar do superficial, sensível e maternal; 3) desconsiderar os efeitos de descrever e ressaltar aspectos da vida íntima de uma mulher que, previsivelmente, seria alvo do julgamento social. Becker-Cantarino (2000, p. 130-131), por exemplo, faz uma dura crítica a isso, afirmando que F. Schlegel não se preocupou com as consequências que a exposição da vida íntima de Dorothea Schlegel poderia provocar a ela. Ela também critica essa categorização que é feita quando, no romance, o protagonista diferencia um tipo de mulher de outro. Na passagem abaixo, ele fala desses distintos grupos femininos:

Uma coisa parece dividir as mulheres em duas grandes classes: a saber, se elas respeitam e honram os sentidos, a natureza, a si mesmas, e a masculinidade, ou se perderam a verdadeira inocência interior, pagando todo prazer com arrependimento até chegar à amarga falta de sentimentos em face de sua desaprovação interior. Essa é a história de muitas mulheres. Primeiro elas temem os homens, depois **são entregues** a indignos, os quais logo as odeiam ou as enganam até que desprezem a si mesmas e a seu destino de mulher. (SCHLEGEL, F. 2019, p.42)

Apesar da abordagem do romance focar na valorização da liberdade sexual feminina e na superestimação da mulher amada, a problematização para boa parte da crítica está no fato de o protagonista Julius se colocar em um lugar que o permite categorizar as mulheres e, ainda, estabelecer como deve ser a atitude delas. É exatamente por entender que elas devem se entregar aos próprios desejos, honrando os sentidos de forma a saber que esse é seu papel, que evitaria o sentimento de arrependimento que as corrói e amargura. Se se entregar aos desejos estiver atrelado ao sentimento de culpa, então as consequências serão sombrias. Por isso, para Julius, elas precisam assumir suas vontades. Ao mesmo tempo que defende a liberdade sexual feminina, já que ressalta que as mulheres não devem reprimir seus desejos, ele descarta a jovem que havia facilmente se entregado a ele e que era uma candidata a se tornar sua esposa. Esse é mais um dos exemplos de uma contradição entre certas opiniões defendidas por ele em comparação com algumas de suas atitudes.

Algumas atitudes do protagonista, ao mesmo tempo que tentam valorizar a figura feminina, paradoxalmente a diminuem e a limitam. Ainda que esses trechos sejam passíveis de uma análise cuidadosa e crítica, já que devem ser reconhecidos pelo problema que apresentam, não se pode deixar de considerar o contexto em que foram escritos. Diferentemente do que muitos defendem, não se trata da representação de uma conduta de caráter misógino (termo muito usado por Fabiano Lemos em sua crítica ao romance em questão). Trata-se de reafirmar

¹⁶⁷ Isso foi abordado no capítulo 2 deste trabalho.

as constantes contradições apresentadas pelo protagonista. Esses conflitos dele também ilustram a ambivalência de uma mudança de perspectiva que se dá de forma gradual. Mesmo que ele defenda um determinado ponto de vista favorável às mulheres, ainda as mantém como sujeito intrincado à condição subjetiva e idealizada, sem se ater às complexidades humanas. Ele não consegue romper efetivamente com todos os ideais contra os quais está lutando. Essa nova maneira de perceber a mulher como sujeito e ser de desejos passa por um processo gradual e da mesma forma vai se atrelando a outros comportamentos que também são emancipatórios. Essa nova perspectiva não deve ser entendida apenas como parte de uma evolução comportamental do personagem, mas também do autor da obra, uma vez que há indicações de que Julius reproduz a visão e os ideais de Friedrich Schlegel sobre as mulheres e, principalmente, em relação à sua amada Lucinde/Dorothea. Nesse sentido, a literatura secundária cobra desse autor e de seu protagonista, assim com muitas vezes também cobra de Dorothea Schlegel, um posicionamento completamente avesso à sua época e, mais do que isso, esperam uma ruptura completa com qualquer pensamento que coloque a figura feminina em segundo plano ou que a categorize de alguma forma. Esse tipo de expectativa apresenta-se ingênua por não considerar que, apesar de seu posicionamento crítico, Friedrich Schlegel ainda é um homem inserido em um tempo e espaço e, por mais que ele já entenda a necessidade de ir contra alguns paradigmas, dificilmente, como humano, conseguiria perceber e desconstruir todos eles.

Apesar de defender a liberdade sexual feminina, o romance de Friedrich Schlegel acaba naturalizando certa passividade da mulher. Por isso, muitos críticos entendem que a obra em questão reificou a figura feminina em certas passagens. No capítulo 3, *Alegoria da insolência*, por exemplo, no qual há uma mistura entre ficção onírica e “realidade”, Julius observa a conversa de algumas jovens que falam sobre moralidade e opinião pública: “Então, percebi que as mulheres que à primeira vista achava belas, na verdade, eram apenas joviais e gentis, e no mais insignificantes. Observando com mais atenção seria possível perceber até mesmo traços vulgares e certos sinais de devassidão” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 36). Nesse capítulo, ele usa metáforas de termos morais e antimorais. A tendência do personagem de julgar o comportamento de mulheres acaba se sobressaindo, para muitos críticos contemporâneos, em contraposição à exaltação que ele faz da amada Lucinde ou até mesmo da defesa vanguardista da liberdade sexual feminina, naturalizando a volúpia.

A quem então deveria a retórica do amor dirigir sua apologia da natureza e da inocência senão a todas as mulheres? Elas, em cujos ternos corações, o fogo sagrado da voluptuosidade divina encontra-se profundamente encerrado; um fogo que jamais se extingue, ainda que seja desprezado ou contaminado. E após as mulheres, a retórica do amor naturalmente também deveria se dirigir

aos jovens, e àqueles homens que também permaneceram jovens. Mas entre esses é preciso fazer uma importante distinção. Os jovens poderiam ser divididos entre os que possuem o que Diderot chama de sentimento da carne, e os que não possuem. Um dom raro! Muitos pintores de talento e percepção ansiaram sua vida inteira por esse sentimento em vão, e muitos virtuosos da masculinidade terminaram sua carreira sem ter a mínima noção dele. Não é possível alcançá-lo da forma vulgar. Um libertino pode até saber como abrir um cinto com alguma espécie de charme, mas somente o amor pode ensinar ao jovem o sentido para aquela arte superior da voluptuosidade, pela qual a força masculina é transformada em beleza. É uma eletricidade do sentimento, e ao mesmo tempo, interiormente, uma atenção calma e silenciosa; exteriormente é uma certa transparência límpida, como nas partes luminosas das pinturas que um olho sensível sente de maneira tão evidente. É uma mistura e uma harmonia maravilhosa de todos os sentidos: do mesmo modo, na música também há tons completamente sem artifício, puros e profundos, os quais o ouvido não parece ouvir, mas na verdade beber, quando o sentimento tem sede de amor. (SCHLEGEL, F. 2019, p. 39-40)

Ele defende a liberdade sexual feminina e não deixa de destacar que essa pura harmonia, mistura de efeitos sensoriais e sinestesia são possíveis apenas como fruto do amor romântico, pois “não é possível alcançá-lo de forma vulgar” (SCHLEGEL, F. 2019, p. 39). Embora a abordagem dessa temática tenha disso vanguardista, ela não foi considerada como emancipatória para a mulher. É importante reconhecer que F. Schlegel deu um grande passo para se pensar na liberdade feminina, mas nem ele, nem seu romance são exemplos de uma defesa da autonomia da mulher.

Schlegel não manteve sua posição liberal por muito tempo. No ensaio tardio *sobre a Filosofia para Dorothea* (1799), nos fragmentos em *Athenäum*, e no romance *Lucinde*, ele se volta para a definição dos gêneros em categorias dicotômicas, cuja combinação ideal seria um princípio harmonizador para um mundo de caos e que iria ajustar a variedade da vida em unidade. Embora o amor entre Julius e Lucinde represente uma nova forma de liberdade e expressão emocional público, esse tipo de amor livre não é emancipatório para a mulher. As categorias femininas e masculinas para Schlegel, não importa o quão igual ele queira que sejam, ainda servem para reforçar a crença tradicional da mulher passiva, subserviente, irracional e subjetiva como oposição ao homem, o qual é ativo, independente, racional e objetivo. A separação que ele faz da mulher como ser doméstico e do homem como figura pública ainda reforça a divisão do papel de gênero de acordo com as esferas pública e privada. (FRENCH, 1996, p. 66-67)

Já para Becker-Cantarino, em *Lucinde*, a “feminilidade [é] erotizada como estética. As mulheres [são apresentadas] como promessa da arte romântica”¹⁶⁸ (BECKER-CANTARINO, 2000, p.1 29). Nessa perspectiva, a abordagem do romance que insiste em diferenciar os homens das mulheres, idealizando e erotizando estas, acaba colocando como responsabilidade delas

¹⁶⁸ No original: “Erotisierte Weiblichkeit als Ästhetik. Frauen als Verheißung romanischer Kunst“.

assumir um papel de musa e buscar a perfeição para não perder o lugar idealizado do qual foram consideradas fazer parte. “A mulher é libertada do papel de serva, mas é obrigada a cumprir a função redentora de ‘portadora da luz’”¹⁶⁹ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 129). Nessa perspectiva, para ser percebida como esposa ideal, cabe a ela continuar assumindo a função de “portadora da luz”, “salvadora”, força sublime para o equilíbrio familiar. Por isso, esse título, por mais que tenha sido atribuído à mulher para elevá-la, acaba servindo como elemento limitador.

A idealização de suas qualidades mentais como naturais e próximas da natureza e a realização de seu ser através do amor espiritual e sensual significaram uma redenção para Julius/Schlegel, mas para Lucinde/Dorothea uma tarefa que ela só poderia cumprir temporariamente, se é que poderia cumprir, mas o que, no entanto, a levou a uma dependência emocional ao longo da vida. A sacerdotisa e portadora da luz concebida por Schlegel suprimiu completamente o problema social e confinou as mulheres a uma imagem ideal do seu gênero, um papel que não podiam cumprir como indivíduos e que não lhes permitia desenvolver-se por si próprias. Em vez do serviço bíblico no casamento e na família, Schlegel a obrigou a desempenhar um papel redentor espiritual e sensual como "poesia" para as necessidades existenciais e a atividade criativa dos homens como poetisa romântica.¹⁷⁰ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 130).

Para assumir esse papel e se sustentar na posição de mulher ideal para o seu amado F. Schlegel, Dorothea Schlegel se manteve em posição secundária até mesmo na vida intelectual. Seus textos nutriam as publicações de F. Schlegel e serviam a ele. Por esse motivo, ela ainda é duramente criticada pelas críticas feministas que defendem que ela, ao se submeter à dedicação como esposa, não se mostrou autônoma nem mesmo emancipada. Da mesma forma como parte da literatura secundária condena F. Schlegel, ignorando a abordagem vanguardista dele, também penalizam a autora de *Florentin*, desconsiderando aquilo que ela exemplificou ou teorizou sobre a emancipação feminina. Em cartas a Schleiermacher, como será analisado posteriormente, ela expõe sua insatisfação em relação ao papel que estava exercendo. Ou seja, ela sabia que estava se colocando em um lugar menor, mas aceitou isso como parte da sua vida.

¹⁶⁹ No original: “die Frau” zwar aus der Dienerrolle entlassen, dafür aber in der Erlösungsfunktion einer ‚Lichtbringerin‘ verpflichtet wird“.

¹⁷⁰ No original: “Die Idealisierung ihrer seelischen Eigenschaften als naturhaft und naturnah und ihre Wesenserfüllung durch geistige und sinnliche Liebe bedeutete eine Erlösung für Julius-Schlegel, für Lucinde-Dorothea aber eine Aufgabe, die sie, wenn überhaupt, nur vorübergehend erfüllen konnte, sie trotzdem aber in eine lebenslange emotionelle Abhängigkeit brachte. Die von Schlegel konzipierte Priesterin und Lichtbringerin verdrängte vollkommen die gesellschaftliche Problematik und legte die Frau auf ein Idealbild ihres Geschlechtes fest, eine Rolle, die sie als Individuum nicht erfüllen konnte und die ihr keine eigene Entwicklung ermöglichte. Statt biblischer Dienerschaft in Ehe und Familie wurde sie von Schlegel zu einer seelisch-sinnlichen Erlöserrolle, als „Poesie“ für die existentiellen Nöte und schöpferische Tätigkeit des Mannes als romantischer Dichter verpflichtet.

É importante observar que ela está em uma situação conflituosa, uma vez que fica no limiar da formação judaica-conservadora (na manutenção dos costumes da divisão dos papéis de gênero) e moderna-romântica (em busca de liberdade). Da mesma forma como Friedrich Schlegel, em sua condição humana, não seria capaz de romper com todos os constructos sociais acerca das representações femininas, Dorothea Schlegel não conseguiria transpor todos os aspectos que a limitavam, mesmo sendo uma mulher em busca da própria liberdade e assumindo o risco de ser rejeitada por aqueles que a cercavam, colocando-se contra vários aspectos impostos e tentando desconstruí-los. Ela fez o que pôde.

Enquanto a crítica entende que a abordagem do que seria apenas íntimo e, obviamente, privado (como as passagens sobre a voluptuosidade de Lucinde), e a representação da mulher como figura passiva sejam formas de concretizar a supremacia masculina em detrimento à feminina, o comportamento e as ideias do protagonista de *Lucinde* indicam conflitos internos de alguém que está em um limiar: enquanto vive em uma sociedade patriarcal, na qual as mulheres são consideradas submissas e propriedades do homem, ele tenta defender a liberdade sexual feminina, exaltar a figura amada e os atributos intelectuais dela. Não se trata de advogar por um personagem que, constantemente, é considerado misógino, termo usado por Fabiano Lemos, ou como um egoísta que coloca suas prioridades à frente da figura feminina, segundo a leitura de Becker-Cantarino, ou que facilmente subjetiva a mulher, ignorando suas complexidades, como observado na análise de do romance, mas de observar o contexto em que *Lucinde* foi escrito e entender os limites que também se rompem ou se concretizam tanto para o personagem quanto para o autor da obra. Seria possível para um ser humano, de uma só vez, desconstruir todos os preconceitos e imposições, que foram fortemente consolidados ao longo de muitos anos, sobre as mulheres? Mesmo que em *Lucinde* a erotização e a idealização femininas tenham representado uma nova função para as mulheres, não se pode ignorar que esse romance inovou ao defender a liberdade sexual e a ideia de um casamento pautado no amor sensual e espiritual, pois isso, indiretamente, dava à mulher a autonomia para se casar com quem amasse e quisesse, e não com os pretendentes escolhidos pelo pai. Ao mesmo tempo que a liberdade sexual é defendida, uma personagem que havia passado pela vida de Julius foi desqualificada exatamente por ter se entregado a ele, o que evidencia uma visão preconceituosa, mas, por outro lado, Schlegel/Julius e Dorothea/Lucinde ainda não eram casados quando começaram a se relacionar. Essas contradições reforçam a ideia de um contínuo conflito interno

de alguém que tentava quebrar os paradigmas, mas que ainda estava, provavelmente sem perceber, enraizado aos parâmetros da sua época, os quais podem se dissolver lentamente.

3.2 Mulheres e sua produção literária no Romantismo Alemão

As mulheres do século XVIII viveram um período de transformações advindas do Esclarecimento, da Revolução Industrial, do fim do Absolutismo francês e das Guerras Napoleônicas, por exemplo. Esses momentos e acontecimentos históricos influenciaram mudanças sociais que reverberaram tanto na vida privada quanto na pública delas. Passa a haver maior participação feminina em assuntos políticos, principalmente entre aquelas que eram assíduas dos salões. Ainda assim, existia um controle que delimitava as atividades que eram consideradas aceitáveis, como barreiras que determinavam os caminhos que poderiam seguir profissionalmente. Qualquer atitude contra esses princípios poderia colocar em questão a reputação da mulher, a qual seria socialmente julgada. Além disso, a carreira feminina no mundo intelectual era aceitável apenas na área da tradução, tarefa que era considerada, na época, mais passiva do que ativa, comparada até mesmo ao exercício da copista, o qual não era visto como uma atividade intelectualmente ativa. A escrita feminina foi, nesse sentido, uma forma de resistência, mesmo para aquelas que, como Dorothea Schlegel, publicaram anonimamente. Sophie Mereau, por exemplo, foi ousada ao enviar um de seus livros a Kant, o qual nem se deu ao trabalho de ler o material recebido. Aliás, ele se posicionou, anos depois, contra a participação da mulher no debate filosófico e ironizou a audácia dessa autora (LEMOS, 2022 B, p. 61-62).

Apesar das imposições contra a atividade intelectual das mulheres, a participação delas no primeiro romantismo alemão foi bem expressiva e contava com uma geração feminina que cresceu em meio aos salões literários, como é o exemplo de Dorothea Schlegel e suas amigas da comunidade judia que frequentavam sua casa, como Henriette Herz e Rahel Levin. O fato de ser filha de Moses Mendelssohn, o contexto no qual ela cresceu e o convívio com grandes pensadores contribuíram com o desenvolvimento intelectual e crítico dela. Seu pai foi um importante pensador do século XVIII, cuja atuação é considerada um legado da tradição judaica daquela época. Em razão de sua personalidade, Lessing escreveu a peça *Nathan, O Sábio* (1779), o que pode dar uma ideia de como foi a formação intelectual e ética de Dorothea Schlegel. Mendelssohn tinha a honra de receber grandes nomes e figuras socialmente importantes em suas reuniões. Apesar da influência desse meio na formação de Dorothea Schlegel, durante esses encontros em sua casa, ela não teve uma participação ativa, pois

As mulheres ficavam às margens, apenas como espectadoras. A conversa era assunto de homens, e à senhora Fromets [mãe de Dorothea] cabia o preparo do chá e do lanche para os homens. Na cozinha, ela preparou pratos de apresentação com amêndoas e passas contadas moderadamente e entregues aos convidados na sala de visitas. Certamente, nem ela, nem suas filhas tinham tido a ousadia de participarem da conversa. Elas não sabiam o suficiente sobre o assunto e tinham muito respeito pelas visitas.¹⁷¹ (STERN, 1991, p. 20)

Segundo Stern, o fato de esses momentos reunirem pessoas tão diversas, como cristãos, judeus, ricos, pobres, médicos e artistas, por exemplo, abria as possibilidades de opiniões e posicionamentos distintos. Lá, todos se sentiam iguais, rompendo as amarras das fronteiras socioculturais. A oportunidade de estar presente, mesmo que apenas como ouvinte, proporcionou a Brendel Mendelssohn a chance de aprender com as experiências e ideias que ali eram compartilhadas. Além disso, seu pai lhe ensinou “através de seu exemplo, a ver a realidade com sobriedade e a ter entusiasmo pela literatura e pela arte”¹⁷² (STERN, 1991, p. 18). Um dos grandes objetivos dele era a assimilação entre o povo judeu e alemão. Sua importância como intelectual da época e suas contribuições o fizeram ganhar, em 1771, o título, nunca antes cedido a um judeu, de membro da *Königliche Akademie der Wissenschaften (Academia real das Ciências)*. O Rei Friedrich II só aceitou essa nomeação após muita pressão. No entanto, o direito à moradia e a “carta de proteção”, que estipulavam o direito de viver entre os alemães e não obrigatoriamente nos guetos judaicos, estavam nomeados apenas a ele. Sua esposa e filhas só receberam esse direito após o falecimento do rei. Nesse sentido, fica perceptível que, além das barreiras impostas por ser mulher, Dorothea Schlegel ainda se mantinha presa a limitações vividas pelo povo judeu.

Depois que estava um pouco maior, passou a participar mais ativamente dos encontros, fazendo a leitura de grandes nomes, como *Julie ou a nova Heloise*, de Rousseau. Apesar desse tipo de participação, ela ainda não encontrou nesses encontros espaço para a livre e espontânea expressão, isso só veio tardiamente, nos salões da amiga Herz. Enquanto assumia o papel de leitora das reuniões organizadas pelo pai, o que a impactou fortemente foi a leitura proibida que fez de forma independente, quando ela tinha apenas 10 anos, do *Werther*, de Goethe. “Derramando lágrimas de felicidade ao lembrar de um beijo, desmaiando em um reencontro,

¹⁷¹ No original: “Das Gespräch war Männersache, und Frau Fromets Sache, Tee, ein wenig Naschwerk für die Herren bereitzuhalten. In der Küche stellte sie Präsentierteller mit sparsam abgezählten Mandeln und Rosinen zusammen, die man den Gästen ins Gesellschaftszimmer reichte. Schon gar nicht sie und gewiss auch nicht die Töchter werden es gewagt haben, unbefangen mitzureden. Dazu wussten sie auch nicht genug und hatten viel zu viel Respekt vor den Besuchen.”

¹⁷² No original: “Mendelssohn, der die Tochter durch sein Vorbild lehrte, in ihrem schwärmerischen Sinn für Literatur und Kunst zugleich nüchtern die Wirklichkeit zu sehen.”

deixando o mundo por causa do sofrimento do coração – ah, esse poeta sabe o que seus pais não têm ideia – vida, amor, paixão: Brendel se sente como o Jovem Werther.”¹⁷³ (STERN, 1991, p. 30). Apesar da grande influência do romance sobre os jovens da época, a leitura dessa obra não era recomendada, pois era a representação de um “poeta sentimental que ousou celebrar o suicídio como um ato heroico! Moralmente falando, isto era imoralidade. Do ponto de vista literário, Mendelssohn foi recebido com uma exuberância de emoções que alienou o arauto da razão.”¹⁷⁴ (STERN, 1991, p. 30-31). Ele não entendia como a filha e suas amigas tinham gostado de um romance como aquele. Essa leitura marcou o limiar que dividiu a infância e os primeiros anos de adolescência de Dorothea Schlegel em dois momentos bem distintos. A primeira metade dessa juventude foi moldada pelo núcleo familiar. Ali, ela passou pelos ensinamentos do pai, que narrava sobre as próprias experiências de infância e sobre a tradição judaica para contribuir com a formação dos filhos e na divisão de tarefas. Essas eram, principalmente, passadas de mãe para filha, orientando sobre as atividades de cozinhar, cuidar da casa para garantir que todos se sintam bem nela (STERN, 1991, p. 24). Ela também auxiliava a mãe, que estava quase sempre grávida, na criação dos irmãos.

Com a mãe, Brendel aprendeu desde cedo habilidades e virtudes domésticas: cuidar dos irmãos mais novos, remendar, costurar, fazer artesanato, servir o pai, inclusive os irmãos mais novos, e, sempre que necessário, recuar e estar desinteressadamente presente para os outros.¹⁷⁵ (STERN, 1991, p. 24)

Mais do que ser preparada para servir, ela também foi ensinada a “recuar e estar desinteressadamente presente para os outros”, o que reforça uma formação que fortalece a tendência para um comportamento não apenas passivo, mas completamente altruísta e, portanto, consolidando um desinteresse de si, o que pode ter influenciado o comportamento mais pactado dela e tão criticado por feministas contemporâneas. A preocupação e a participação de Moses Mendelssohn na educação da filha foram reais, mas elas também foram limitadoras, uma vez que ele tinha condições para oferecer mais a ela, visto que os irmãos homens haviam recebido uma formação mais complexa, com direito a latim, gramática hebraica, por exemplo.

¹⁷³ No original: „Bei der Erinnerung an einen Kuss Tränen der Glückseligkeit vergießen, in Ohnmacht fallen bei einem Wiedersehen,

aus Liebeskummer aus der Welt zu scheiden - ach, dieser Dichter weiß, wovon die Eltern keine Ahnung haben - Leben, Liebe, Leidenschaft: Brendel fühlt so wie der Junge Werther.“

¹⁷⁴ No original: „Und nun erdreistete sich einer dieser sentimentalischen Dichter, Selbstmord als Heldentat zu feiern! Moralisch gesehen war das Sittenlosigkeit; literarisch betrachtet schlug Herr Mendelssohn da ein Gefühlsüberschwang entgegen, der den Verkünder der Vernunft befremdete. Und so etwas gefiel den Mädchen?“

¹⁷⁵ No original: “Von ihrer Mutter hat Brendel von klein auf hauswirtschaftliche Fähigkeiten und Tugenden gelernt: die jüngeren Geschwister hüten, flicken, nähen, handarbeiten, den Vater bedienen, auch die jüngeren Brüder, und, wo immer dieses nötig ist, zurückzustecken, selbstlos für die anderen da zu sein.“

A erudição pertencia aos filhos, não às filhas. "Ser ensinado? Deus proteja você por isso! A leitura moderada veste uma mulher, mas não o aprendizado. Uma garota que lê até ficar com seus olhos vermelhos merece ser ridicularizada", escreveu Mendelssohn à noiva. Esse aviso e outros semelhantes foram emitidos em todos os lugares naquela época. Você os lê em cartas de pais para filhas, em advertências de maridos, em almanaques e tratados. O mesmo teor em todos os lugares: leitura excessiva é prejudicial às mulheres. Na opinião de Mendelssohn, as mulheres deveriam ser como uma de suas conhecidas, Madame Gutsche: inteligente no sentido do bom senso, educada e modesta, não falando muito e, se for o caso, por favor, que sejam coisas muito sensatas.¹⁷⁶ (STERN, 1991, p. 26).

A versão de Dorothea Schlegel obediente e acatada às regras abriu espaço para uma nova e mais potente figura após a leitura do *Werther* (romance considerado subversivo), o que deflagrou uma relação de conflito entre ela e os pais. "Brendel e suas amigas¹⁷⁷ inflexíveis. Secretamente, acusaram os pais de não compreenderem sentimentos grandes e sublimes" (STERN, 1991, p. 31). Esse não foi a única obra que as influenciou. No romance "*Fraulein von Sternheim*, de Sophie La Roche, por exemplo, as meninas mostram com que firmeza as heroínas resistiram às reivindicações injustas de autoridade e preferiram assumir o sofrimento em vez de se submeterem"¹⁷⁸ (STERN, 1991, p. 31). Do ponto de visto dos pais, era justificável que as mulheres fossem educadas, mas não em demasia, que fossem grandes leitoras, mas nem tanto, pois a leitura acabava sendo um elemento emancipatório, uma vez que apresentavam novas ideias, novas formas de vida e, principalmente, a coragem para se rebelar contra as convenções limitadoras. Por isso,

Metade da vida de Brendel é determinada pelos contrastes e conflitos que surgem na sua juventude. As jovens judias não ousam rebelar-se abertamente contra os seus pais, mas sim contra as suas mães, estas rigorosas guardiãs da tradição. Os filhos significam mais para as mães do que as filhas, e elas sentem isso. As mães, por outro lado, não gostam da compreensão relaxada das tradições religiosas das filhas, do seu comportamento rebelde, da condescendência com que tratam um rabino, da arrogância com que falam dos

¹⁷⁶ No original: "Gelehrt werden? Dafür behüte Sie Gott! Eine mäßige Lektüre kleidet dem Frauenzimmer, aber keine Gelehrsamkeit. Ein Mädchen, das sich die Augen rot gelesen, verdient ausgelacht zu werden", schrieb Mendelssohn an seine Braut. Solche und ähnliche Warnungen wurden damals allenthalben ausgesprochen. Man liest sie in Väterbriefen an die Töchter, in Ermahnungen von Ehemännern, Almanachen und Traktaten. überall der gleiche Tenor: Zuviel Belesenheit schade die Frauenzimmer sollten nach Mendelssohns Meinung so wie eine ihm bekannte Mademe Gutsche sein: klug im Sinn von Commons sens, artig und bescheiden, nicht zu viel reden und wenn, dann, bitte sehr Vernünftiges."

¹⁷⁷ Henriette Herz e Sarah Meyer.

¹⁷⁸ No original: "Doch in den Romanen, zum Beispiel in Sophie La Roches *Fraulein von Sternheim*, lassen die Mädchen, wie standhaft die Heldinnen sich unbilligen Autoritätsansprüchen widersetzten und lieber Leiden auf sich nahmen, als sich zu unterwerfen."

judeus dedicados, cujo tempo é valioso demais para romances inúteis.¹⁷⁹
(STERN, 1991, p.31)

Foi nesse contexto de grande limitação à atividade intelectual feminina, em um espaço predominantemente marcado pelo domínio masculino, que Dorothea Schlegel, assim como outras mulheres, se rebelou para não se apagar na vida doméstica. A participação dela nas discussões nos salões, principalmente nos da sua amiga Henriette Herz, era uma atividade feita por prazer, já seus trabalhos de publicação tinham como foco principal ser uma fonte renda, pois, diferentemente de algumas poucas mulheres que escreviam e publicavam sem se importar demasiadamente com a opinião alheia, uma vez que tinham dotes expressivos, a autora de *Florentin* precisava contribuir com a sobrevivência do casal e do filho mais novo que havia ido morar com ela após o divórcio com o banqueiro Simon Veit¹⁸⁰, o qual ainda contribuía financeiramente com ela. A relação dela com seu romance é colocada de forma conflitante. Enquanto há momentos em que demonstra satisfação com seu texto, em outros ela revela completo desgosto e insegurança. A necessidade de um retorno financeiro mais imediato deixava tudo ainda mais tenso.

A modernidade foi marcada por certo pensamento liberal e pelo aumento da autonomia feminina, ainda assim, havia uma grande preocupação com a honra da mulher, que poderia diretamente interferir na forma como seu marido, seu pai ou até seus irmãos eram vistos pela sociedade. Nesse contexto, elas viviam uma vida controlada por regras impostas por homens, os quais tinham uma liberdade imensuravelmente maior e que dominavam os espaços de poder. Se havia toda uma etiqueta a ser seguida pelas mulheres de forma geral, para as escritoras havia ainda uma preocupação maior, pois, ao se expressarem, estariam colocando suas ideias livres em um mundo cheio de julgamentos e preconceitos.

A questão da reputação, que certamente atingia a esfera controlada das

¹⁷⁹ No original: “Brendels halbes Leben wir bestimmt von jenen Gegensätzen und Konflikten, die in ihrer Jugendzeit entstehen. Gegen ihre Väter wagen sich die jungen Jüdinnen nicht offen aufzulehnen, eher schon gegen die Mütter, diese strengen Traditionsbewahrerinnen. Den Müttern bedeuten die Söhne mehr als ihre Töchter, und die Töchter spüren das. Ihren Müttern hingegen missfällt die laxe Auffassung religiöser Traditionen bei den Töchtern, ihr aufmüpfiges Betragen, diese Herablassung, mit der sie über einen Rabbiner, diese Arroganz, mit der sie über einen tüchtigen Juden sprechen, dessen Zeit zu kostbar für unnütze Romane ist.”

¹⁸⁰ Em carta a Schleiermacher, Dorothea escreveu que “para dizer a verdade, gostaria que ninguém precisasse ler este florentino, porque na minha opinião é, e continua a ser, errado que esta planta natural (ou seja, esta erva daninha) apareça sob os auspícios de um artista, em cuja imparcialidade você deve confiar! Continua a ser uma operação financeira vergonhosa. Eu apenas gostaria que isso pudesse ser dito publicamente em algum lugar de maneira decente.” No original: “Soll ich aber die Wahrheit sagen, so wünschte ich, es brauchte kein Mensch diesen Florentin zu lesen, denn für mein Gefühl ist es, und bleibt es Unrecht, dass dieses Natur Gewächs (mit anderen Worten dieses Unkraut) unter den Auspizien eines Künstlers erscheinen soll, auf dessen Unparteilichkeit man sich verlassen muss können! Es ist und bleibt eine schamlose Finanzoperation; ich wünschte nur, man könnte dies auf eine schickliche Weise irgendwo öffentlich sagen.” (SCHLEGEL, D. 1913, p. 88: Jena, 22 de agosto de 1800).

mulheres escritoras como um modelo imposto pelo patriarcado, foi, contudo, muitas vezes denunciada por elas – com grande dificuldade e de modo enviesado – na construção de uma imagem de autonomia por meio de seus romances e, ocasionalmente, abordada de modo direto, como é o caso de alguns textos de Caroline de La Motte-Fouqué. (LEMOS, 2022 B, p. 61-62)

Em seu texto “*Florentin à deriva*”, Fabiano Lemos apresenta um trecho de Karoline von Günderrode: “Como deveria eu reprovar tuas preocupações, que tantas vezes na vida justificam as convicções e ações contraditórias dos homens? [...] Quem não saberia quão cotidianamente alguns empurram nosso gênero [Geschlecht] na mais restrita domesticidade [...]” (GÜNDERRODE apud LEMOS, 2022 B, p. 62). Günderrode ainda fala sobre um “duplo eu”, já que as mulheres não podiam, muitas vezes, expor ao mundo quem realmente eram e o que de fato pensavam. Era preciso filtrar aquilo que seria socialmente aceitável, a fim de manter uma boa reputação para elas e suas respectivas famílias, o que evidencia como as mulheres carregavam uma preocupação que também atingia seus familiares de forma geral. Se elas fossem, por algum motivo, desonradas, os pais, irmãos e maridos também sofreriam com o preconceito social. Para evitar isso, uma das alternativas era o envio dessas mulheres para os conventos, evitando que o nome delas fosse associado a outros membros do seu núcleo familiar.

No campo artístico, o primeiro romantismo foi marcado por uma crescente desconstrução de ideias pré-estabelecidas, valorizando o novo na construção do saber e na exposição reflexiva. No entanto, “[...] analisadas de perto, as prerrogativas românticas da crítica às tradições parecem ter deixado intocadas praticamente todas as hierarquizações que caracterizavam o domínio da reflexão filosófico-política como masculino” (LEMOS, 2022 B, p. 64). Muito se defendia contra modelos arcaicos na produção literária, mas pouco se fazia em relação à forma como se movimentava a sociedade em relação às mulheres e às suas produções. Mesmo aqueles que defendiam e admiravam a inteligência feminina não abriam espaço real para a participação delas na esfera marcada por ideias patriarcais. “Toda uma série de caracterizações do feminino [...] como algo de que os homens podem dispor – certamente o mais belo, o mais puro, o mais selvagem: mas todos esses adjetivos recuperam a mesma lógica do manter-se intocado à espera do olhar ativo dos homens” (LEMOS, 2022 B, p. 64). As mulheres eram mantidas como troféu a ser exposto e admirado, principalmente pelo que representavam externamente. Como Fabiano Lemos destacou, houve uma “ambiguidade violenta no olhar romântico dos homens”, porque, muitas vezes, os mesmos pensadores que mostravam alguma valorização feminina e do seu intelecto, em outro momento explicitavam

um juízo preconceituoso¹⁸¹. Ainda assim, não se pode ignorar o papel que muitos desses homens exerceram juntamente com mulheres para se começar a pensar em uma sociedade mais livre e justa para elas, ou até mesmo para uma maior abertura da participação delas na vida intelectual, mesmo que de forma gradual. O problema é que nem todos estavam dispostos a encarar essa luta juntos às mulheres e nem todas elas percebiam que lutavam ou entendiam a necessidade disso, já que os paradigmas socioculturais patriarcais estão há muito enraizados no comportamento e nas crenças dos indivíduos, mesmos daqueles que começavam a apresentar atitudes aparentemente emancipatórias. O preconceito contra a fisiologia e as capacidades psíquicas da mulher, por exemplo, já havia sido assunto filosófico por parte de Aristóteles, o qual acreditava justificar a inferioridade feminina, pois, para ele, “uma mulher é como se fosse um homem infértil [...]. O macho provê a ‘forma’ e o ‘princípio do movimento’, a fêmea provê o corpo, em outras palavras, o material” (ARISTÓTELES apud FONSECA, 2010, p. 2).

Para ele, o sangue menstrual era produzido pelo fato de as mulheres serem mais frias e menores, e, portanto, seu corpo processaria mais lentamente resíduos internos que, no homem, resultavam no líquido espermático, mais facilmente eliminável. Essa representação do corpo feminino como pesado e ao mesmo tempo esponjoso força sua caracterização concomitantemente como inativo ou passivo. Justifica-se, assim, a sobreposição entre a física e a moral que permite a administração masculina do corpo tutelado da mulher (LEMOS, 2022 B, p.68-69).

Ou seja, até uma explicação supostamente factual foi criada para justificar o controle masculino sobre o corpo feminino, mas muito antes disso, a figura da mulher já era associada à representação do mal e, segundo Aristóteles, a elas “lhe faltava o princípio da alma” (FONSECA, 2010, p.1), o que a colocaria em desvantagem não apenas no que diz respeito à sua fisiologia, mas, principalmente, em relação à inteligência ou ao domínio espiritual delas. Pedro Fonseca destaca como a teoria da inferioridade feminina alastrou por vários séculos e por diferentes culturas, ilustrada até em um bestiário a que ele teve acesso na universidade de Cambridge, na Inglaterra, o qual trazia a seguinte descrição:

Um homem é chamado de Vir porque existe mais valor (*virtus*) nele do que nas mulheres. Por essa razão, ele também obtém o nome de coragem, ou outro, porque ele governa as suas mulheres por força (*vi*). *Mulier*, a mulher, é

¹⁸¹ É importante entender que mudanças na estrutura social levam muito tempo para que sejam de fato efetivadas. Dessa forma, práticas que se colocam contra os novos ideias são comuns e nem sempre são perceptíveis ou intencionais. Por isso, é necessário paciência, mesmo quando se trata de um tema tão urgente. Não pretendemos aqui julgar esses comportamentos, pois também consideramos todos os elementos históricos, religiosos e comportamentais no que diz respeito ao tratamento que a mulher recebeu e recebe ao longo de tantos anos. Procura-se apenas analisar com isso o que ocorria e, principalmente, a distinta forma de se representar mulheres nos romances *Lucinde e Florentin*.

derivada de “fraqueza”, uma vez que “mollior” (mais fraco), com uma letra retirada ou mudada, tornasse “mulier”. Elas são diferenciadas do homem tanto em coragem como em imbecilidade do corpo. O homem tem a maior capacidade, a mulher, a menor, com a finalidade de que ela deve ceder a ele: i.e., para que, com a mulher sendo difícil nisso, o desejo sexual não compila os homens a irem buscá-lo em outro lugar e a se prostituírem com outro sexo. (FONSECA, 2010, p.4)

Se for considerado que opiniões dessa natureza se espalhavam por todas as regiões e contextos diferentes, é compreensível que para a desconstrução delas seja necessário anos de luta. Nesse sentido, por mais que muitos românticos considerassem a autonomia feminina como um ponto importante, eles carregavam ainda comportamentos e ideias que mantivessem uma visão arcaica e preconceituosa em relação às mulheres, como a própria defesa de haver controle e domínio sobre elas, pois até mesmo o espaço que lhes era cedido no romantismo foi, em diversas situações, uma forma de controle masculino.

[...] uma mitologia da feminilidade, que se volta não mais para um quadro taxonômico e distributivo do espaço das mulheres, mas para a questão acerca do modo como educá-las, das formas de interação possíveis dos limites de suas capacidades cognitivas, enfim, essa nova mitologia se pergunta como uma mulher alcança seu próprio ser. [...] O feminino emerge como dispositivo de controle da integração da mulher na história (recente) da humanidade. [...] O sentido de controle aqui se reveste de uma característica singular, não mais orientada pela medida restritiva da exclusão disjuntivas. Ao contrário, é nos sistemas positivos de regulação das formas de participação das mulheres, dos modelos narrativos e dos limites conceituais que lhes são impostos, que se alcança a expressão mais enfática do masculinismo romântico. (LEMOS. 2022 B, p.69)

Provavelmente, quando se percebeu que não seria mais possível impedir a vontade e as tentativas de mulheres de entrar no universo intelectual ou de serem vistas como indivíduos pensantes e autônomos, a liberação disso sob a ótica masculina foi a alternativa para se manter o controle das produções e atividades femininas. Uma liberdade controlada seria mais vantajosa para a esfera masculina do que uma possível revolta/revolução feminina que poderia sair do controle total dos homens. Esse tipo de postura manifesta-se muitas vezes inconscientemente. Nem todo homem agirá para limitar as mulheres ao seu redor tendo uma clara percepção disso, pois a relação de dominação já está tão naturalmente intrincada em suas ações e ideias que nem sempre são perceptíveis.

Embora, durante o romantismo, as mulheres foram, gradualmente, ganhando espaço para suas reflexões intelectuais, havia ainda todo um sistema que não só tentava calá-las como também reduzir a participação delas. Mesmo entre aqueles que defendiam abertamente a liberdade intelectual feminina, era perceptível atitudes que limitavam o papel delas. Um

exemplo disso é o próprio F. Schlegel, que apoiava a vida pública de Dorothea Schlegel, mas também a representou no romance *Lucinde* como uma figura do espaço doméstico e da atuação materna. Para Dorothea Schlegel, “poderia haver mulheres infelizes devido à dominação irracional dos homens (unvernünftige Herrschaft der Männer), mas sem essa dominação, elas estão para sempre perdidas, sem nenhuma exceção”. Tanto essa atitude dele quanto a fala dela são duramente criticados. Essa citação levanta duas possibilidades de entendimento: 1) as mulheres não estão perdidas por necessitarem do comando masculino, mas por não terem opções que não sejam o domínio total ou o controle velado, o qual predominava na época, pois essa seria a condição para que elas pudessem participar de certos ciclos sociais e até mesmo expressarem suas ideias, o que não significa que se colocavam passivamente nessa situação de submissão, mas que conseguiam fingir que aceitavam as normas vigentes para, dentro do possível, enfrentá-las. 2) assim como entendido pela crítica feminista, ela realmente acreditava que as mulheres deveriam viver sob o comando masculino, por defender que “aos olhos do homem, a mulher é ainda mais perfeita, quanto mais disposta e mais fácil se deixa ser controlada” (TOUAILLON, 1919, p. 34-35). De acordo com Touaillon,

Esta relação de poder também é reconhecida incondicionalmente pela mulher. Ela não se submete relutantemente à compulsão do homem mais forte, mas o governo dele é completamente garantido para ela. O ideal dele também é o dela: quanto mais ela está entregue à vontade dele, mais perfeita ela parece para si mesma.¹⁸² (TOUAILLON, 1919, p. 34-35).

Ela ainda destaca o fato de que, em alguns momentos da história, existiram mulheres mais fortes ou em posição de poder, mas isso é exceção. A questão é que, há muitos séculos, a sociedade se organizou estabelecendo uma situação hierárquica baseada, principalmente, nas diferenças de gênero. Os ideais consolidados a partir disso afetam tanto a forma de pensar e de agir de homens quanto de mulheres. Por isso, Dorothea Schlegel, que em diversos momentos se mostra um espírito livre e uma mulher disposta a romper com certos paradigmas, por exemplo, em outros parece se condicionar pacificamente a tudo o que está disposto. Apesar dessa situação conflituosa vivida por ela e evidenciada tanto por meio da construção do seu

¹⁸² No original: “In den Augen des Mannes ist die Frau umso vollkommener, je williger und leichter sie sich beherrschen lässt. Dieses Herrschaftsverhältnis wird auch von der Frau unbedingt anerkannt; sie fügt sich nicht widerwillig dem Zwang des stärkeren Mannes, sondern seine Herrschaft ist ihr völlig selbstverständlich. Sein Ideal ist auch ihres: sie erscheint sich selbst umso vollkommener, je mehr sie in seinem Willen aufgeht. Natürlich gab es auch in der Urzeit schwache Männer und starke Frauen; Frauen, welche sich den Geboten des Mannes zu entziehen versuchten, ja auch Frauen, welche den Mann durch List oder Gewalt beherrschten. Aber das waren Ausnahmen und wurden als solche nicht nur von den Männern, sondern auch von den Frauen bewertet und verurteilt keinesfalls übten sie an dem Herrschaftsverhältnis selbst Kritik; es fiel ihnen nicht ein, die Männerherrschaft grundsätzlich zu bekämpfen; sie wollten sich nur für ihre eigene Person über sie hinwegsetzen.”

romance quanto em opiniões expostas em cartas, a tendência predominante dela é de desconstruir, na medida do possível e do que ela entende como necessário, alguns constructos socioculturais limitadores da figura feminina.

Outro ponto de grande crítica a Friedrich Schlegel e a Dorothea Schlegel foi a publicação anônima de *Florentin*, o qual foi, em um primeiro momento, considerada pelo público como se fosse de Friedrich Schlegel, já que ele assinou como editor do texto. Além do que já se defendeu aqui: tentativa de evitar rejeição devido ao fato de o texto ter sido escrito por uma mulher e de garantir boas vendas, é importante também colocar essa situação sob a lógica conceitual dos primeiros românticos de Jena, que

[...] colocaram em atividade certo processo de produção de escrita completamente diferente do que até então era conhecido e daquele com que, até hoje, estamos acostumados. Eles o chamaram de “sinfilosofia” e “simpoesia”, onde o prefixo “sim” aponta para o mesmo significado presente em “simpatia”, ou seja, afinidade que junta, disposição comum. Essa proposta justifica que grande parte das publicações desse grupo romântico tenha sido veiculada sem a assinatura dos seus integrantes. Escritos produzidos em meio à troca tão intensa de pensamentos não poderiam ter a autoria atribuída a algum sujeito determinado. Eles eram o coroamento final da dança de palavras que havia se dado nos encontros do grupo. Não seria possível decidir quem sugerira cada passo. Mas a dança estava lá. É o que, aliás, deveríamos até hoje encontrar em tais escritos: a dança anônima de múltiplos sentidos (DUARTE, 2011, p 140).

Considerando as ideias de “sinfilosofia” e “simpoesia”, a questão da autoria era imposta de forma diferente, uma vez que desejavam que o texto de qualquer um deles pudesse ser atribuído a todos, sem uma assinatura específica. Para Lemos, a “sinfilosofia” “às mulheres se apresentava de modo desigual, já que, na maior parte dos casos, elas não poderiam, de qualquer forma, optar por sustentar seus nomes em uma assinatura” (LEMOS, 2022 B, p.73). Ou seja, ainda que a proposta do grupo, principalmente na produção de *Athenäum*, fosse dessa fusão colaborativa, essa não foi a motivação do anonimato em *Florentin*. Por ser mulher, Dorothea Schlegel não tinha voz que fizesse calar a crítica e, assim, assumir desde o início a autoria do seu romance.

É no pequeno e difícil espaço de convergência entre a visibilidade plena da dominação patriarcal e o apagamento voluntário da identidade dos gêneros que a escrita feminina romântica conseguiu localizar um aparelho semiótico sutil, mas incontornavelmente subversivo, capaz de fazer com que a autoafirmação de um eu coincida com a dissolução da própria forma do eu, ou ainda, do que é próprio nessa autoafirmação, para qualquer gênero que pretenda alcançá-lo. É preciso considerar, portanto, esse elemento específico da escrita feminina romântica, ausente por razões óbvias do domínio masculino, que foi o de ter de lidar com uma invisibilização imposta e que, ao

mesmo tempo, se exige que seja transformada em instrumento produtivo, em imagem. (LEMOS, 2022 B, p. 81)

Nesse sentido, a própria ideia de emancipação de Dorothea Schlegel é negada por críticas como Thornton e Touaillon, pois, para elas, apesar de ter se separado do marido para viver um grande amor e, assim, ido contra os costumes da sociedade vigente e até mesmo da sua religião e cultura, a autora de *Florentin* passou a viver quase que exclusivamente em prol do então companheiro F. Schlegel e em contribuição para a carreira literária e filosófica dele. Nesse sentido, consideram que Dorothea Schlegel se apagou como escritora, mantendo um paradigma tão comum em sua época e, por isso, não se mostrando como uma mulher emancipada, principalmente por não ter tido a ousadia de assinar seu romance. No entanto, elas não consideraram que, durante o século XVIII,

As raras ocasiões em que mulheres fizeram uma carreira como escritoras em seu próprio nome, como são os casos de Sophie Mereau e Caroline de la Motte-Fouqué, era quase certo que receberiam pouca atenção de seus pares, ou, ao menos, uma atenção condescendente, como quando F. Schlegel “folheou” o livro de Mereau, ou quando Schiller recomendou *Florentin* a Goethe, antecipando sua falta de originalidade. (LEMOS, 2022 B, p.82).

Antes mesmo da participação ativa de Dorothea Schlegel na vida literária a partir da escrita de *Florentin*, um grande passo que a firmou como mulher forte e determinada foi sua separação do banqueiro Simon Veit. Contudo, contrariamente ao que se esperava de uma reviravolta libertadora de uma mulher que havia vivido por alguns anos dentro das fronteiras de um casamento e que poderia mergulhar na vida intelectual livremente, ela passou a se retrair cada vez mais. Segundo Barbara Becker-Cantarino, após a oficialização do divórcio, houve um afastamento ainda maior do círculo social do qual ela fazia parte e, atrelado ao desejo dela em contribuir com a carreira de F. Schlegel, estava outro grande motivo: o preconceito contra uma judia e contra uma mulher, a qual abandonou um marido e os filhos por um homem que não tinha uma profissão burguesa, além das dificuldades financeiras e o escândalo que foi a produção de *Lucinde* (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 120-121). O que a crítica não considerou é que não se tratou apenas de uma decisão da autora de ir se apagando, mas sim as condições que enfrentava que induziram certo comportamento retraído dela, influenciando como, indiretamente, se fechou para o mundo e passou a viver em prol do marido, abandonando a liberdade que tanto apreciou ao ir morar sozinha. Nele, ela encontrava o refúgio e a aceitação que a sociedade negou ao rejeitá-la quando decidiu mudar o caminho da sua vida e se separou. Essa nova fase afetou não apenas sua vida social como também sua autoestima. Ela “se via, retrospectivamente, de forma apologética e depreciativa” (BECKER-CANTARINO, 2000, p.

120), pois, no fundo, deveria saber que não estava desenvolvendo todo seu potencial, fosse como mulher ou como autora. Ela não se apagou, ela foi apagada. Da mesma forma como a criticaram em vida e, conseqüentemente a recuaram, a crítica contemporânea também a reduz, sufocando as barreiras que ela conseguiu romper, mesmo que lentamente.

Independentemente dessa forma mais melancólica que ela parece ter manifestado, suas ideias e observações críticas são constantemente expressadas. Em uma de suas cartas, Dorothea Schlegel fez observações sobre o mascaramento de um vocabulário limitador no romantismo, o qual era praticado também por mulheres, que pretendiam não se demonstrarem contrárias às normas vigentes. Por isso,

[...] muitos dos fragmentos privados de Dorothea Schlegel formam uma espécie de teoria romântica do mascaramento. Ao refletir sobre a filosofia de Herder, Dorothea está atenta a essa tensão: “não tem Herder que falar muitas coisas não masculinas para não falar de coisas femininas?” (Briefwechsel 1, p.259). Ao mesmo tempo, quando expressa seu desejo de tomar para si a palavra que lhe é constantemente ameaçada por seus inimigos, fala de “me tornar senhor dela (...)” (Briefwechsel 1, p. 123). É sintomático que o termo “senhor” seja usado aqui, ou seja, que um substantivo masculino¹⁸³ – Herr, e não Herrin – seja solicitado por uma autora para definir um ideal de comportamento. Computadas todas essas observações, não é difícil entender que o conservadorismo de Dorothea é, ao menos em um ponto, fundamentalmente diferente do dos outros românticos: sua luminosa honestidade coincide com a autoelaboração de um apagamento. Afinal: “é muito esperto da parte das mulheres quando ocultam a influência que têm sobre seus maridos não somente deles, mas, também, de todos os outros seres humanos; é ainda mais esperto quando elas parecem não saber elas mesmas nada disso; mas é verdadeiramente nobre e de acordo com a piedade divina quando elas realmente não sabem nada disso” (Briefwechsel 1, p.255). (LEMONS, 2022 B, p, 74).

Aparentemente, Dorothea Schlegel conhecia bem “o solo onde estava pisando”, mas disfarçava não ter tanto domínio sobre ele para que sua ousadia não fosse reconhecida e, conseqüentemente, cerceada. Embora os românticos tenham defendido a filosofia da liberdade e permitido a participação feminina nos encontros e nas trocas de críticas e reflexões, a modernidade não foi marcada por uma mudança efetiva que buscasse uma real emancipação delas e, mesmo aqueles que defendiam a intelectualidade feminina acabavam representando personagens femininas ainda presas a estereótipos, sensualidade, passividade e maternidade, calma e impulsos, como a personagem Lucinde¹⁸⁴. Dorothea mesmo, colocada como exemplo de emancipação, também precisou limitar seus passos e colocar os próprios

¹⁸³ No português, *Herr* corresponde ao pronome de tratamento Senhor.

¹⁸⁴ No próximo capítulo, analisaremos exatamente a diferença da representação das personagens femininas em *Lucinde* e em *Florentin*.

sentimentos em segundo plano, a fim de contribuir com a carreira e o sucesso do seu companheiro, talvez não só por passividade, mas também por uma necessidade, já que, entre os dois, ele seria o único de fato reconhecido e valorizado pela escrita intelectual, filosófica ou literária.

Dorothea sacrificou a si e aos seus sentimentos pela grande obra de Friedrich: "Mas amor – Mas penso novamente: todas essas dores passarão, com a minha vida, e a vida com ela, e? tudo passa, não se deve respeitar tanto a ponto de omitir uma obra que durará para sempre... já se fala da INDECÊNCIA de *Lucinde*. (carta a Schleiermacher, 8.4.1799; KFSa, Bd. 24, S. 266). Dorothea colocou sua própria vida por trás do trabalho de Friedrich; seu conceito romântico de arte exigia tal sacrifício, uma fusão de seu "romance" com a obra de arte. (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 125).¹⁸⁵

Apesar de toda delimitação e controle, é importante observar que, caso as mulheres que tiveram um importante papel no romantismo não vivessem entre importantes homens no mundo intelectual, elas, provavelmente, teriam sido apagadas da história. Não porque não fossem talentosas ao ponto de serem relevantes, mas porque seriam mais desvalorizadas do que já foram. Mesmo que sem a devida liberdade, foi por meio deles que essas mulheres tiveram abertura para se expressar e até mesmo para fazer parte de salões tão progressivos. Além disso, a participação delas foi essencial para abrir espaço para as gerações futuras, que encontraram um contexto mais favorável e aberto à produção feminina.

3.3 Florentin e Dorothea Schlegel: exemplos de emancipação e produção feminina no Primeiro Romantismo Alemão

O ideal romântico de união entre vida e arte se apresentou contrariamente ao da arte erudita, que defendia a separação dessas duas esferas. No entanto, isso reforçou "a tese de que as mulheres são incapazes de separar a vida da arte" (BRANDSTÄDTER, JEORGAKOPOULOS, 2001, p.38-39), e esse foi o modelo do que representaria a escrita de

¹⁸⁵ "Dorothea Veit war die sich aufopfernde Muse. Sie schrieb die Manuskripte ab und dürfte auch in Gesprächen und bei der Textredaktion so manches beigesteuert haben; ihre Anteilnahme und Betroffenheit spiegeln sich in der Äußerung an ihren vertrauten Freund Schleiermacher: 'Oft wird mir es heiß, und wieder kalt ums Herz, dass das Innerste so herausgewendet werden soll - was mir so heilig war, so heimlich; jetzt nun allen Neugierigen, allen Hassen Preiß gegeben...' Dorothea opferte sich und ihre Gefühle für das große Werk Friedrichs: 'Aber die Liebe? - Ich denke aber wieder: Alle diese Schmerzen werden vergehen, mit meinem Leben, und das Leben auch mit, und alles, was vergeht, sollte man nicht so hochachten, dass man ein Werk (drum) unterließe das Ewig sein wird... man spricht schon jetzt von der UNANSTÄNDIGKEIT der Lucinde'." (Brief an Schleiermacher vom 8.4.1799; KFSa, Bd. 24, S. 266). Dorothea stellte ihr eigenes Leben hinter das Werk Friedrichs zurück; sein romantischer Kunstbegriff erforderte ein solches Opfer, eine Verschmelzung ihres 'Romans' mit dem Kunstwerk. (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 125).

autoras como Bettina von Arnim, Charlotte von Kalb e Sophie Mereau, por exemplo. No entanto, elas são consideradas por alguns críticos, como para Christa Bürger, como artistas da “‘esfera intermediária’ da arte”, já que Bürger defende que o artista e sua obra pertencem a esferas distintas”. Uma vez que o produto foi finalizado, “terá uma experiência separada da vida de seu criador” (BÜRGER, 1990, p. 160).

Uma leitura de textos do romantismo que busca por uma autonomia da obra e que queira desvinculá-la da vida da sua autora acaba desconsiderando que essa relação não é uma menoridade da produção feminina, mas uma tendência romântica mais geral. Essa falta de percepção faz Bürger defender que essas mulheres “não conseguiram de fato criar uma arte, já que permanecem atreladas às suas produções. O resultado, segundo Bürger, é que elas não conseguem ascender a um nível superior da arte e ficam presas à esfera da mediocridade.”¹⁸⁶ (BRANDSTÄDTER, JEORGAKOPULOS, 2001, p. 39). Brandstädter e Jeorgakopulos explicam que foi por esse motivo que Bürger entendeu que as obras das mulheres autoras de 1800 devem ser estudadas como uma análise de autobiografia e história delas (BRANDSTÄDTER, JEORGAKOPULOS, 2001, p. 39). Essa leitura acaba excluindo ainda mais a escrita das mulheres de 1800, pois, na perspectiva de Bürger, elas não chegaram a fazer de fato um trabalho. No entanto, Brandstädter e Jeorgakopulos apontam para um paradoxo na argumentação de Bürger, uma vez que ela também aceita que os textos dessas mulheres não deixam de apresentar resultados artísticos diferentes (BRANDSTÄDTER, JEORGAKOPULOS, 2001, p. 39). Ainda assim, a análise dela pode ser considerada excludente, pois “repete exatamente o padrão de exclusão de um conceito de trabalho autoral e dominado pelos homens e aplica a mesma discriminação aos textos examinados”¹⁸⁷ (BRANDSTÄDTER, JEORGAKOPULOS, 2001, p. 39). Apesar de Bürger reconhecer a literatura feminina como “excluída com a cultura dominante” (BÜRGER, 1990, p. 160), ela mantém métodos de análise que reforçam essa posição. Por outro lado,

Barbara Hahn aborda os textos românticos femininos de uma forma diferente e mais difícil. Seu caminho passa pelo nome. O nome, segundo Hahn, é a garantia e sustentação da obra. Está diretamente ligado ao conceito de trabalho. Se não houver um nome autoral claro, não há obra. As mulheres que

¹⁸⁶ No original: „Da Frauen um 1800, laut Bürger, nun keine Trennung von Leben und Kunst zugestanden wird, können sie qua Definition auch keine Werke schaffen. Frauen bleiben in ihre Produktionen verstrickt. Sie spiegelten sich darin wieder. Das Resultat sei, nach Bürger, dass sie damit nicht in eine übergeordnete Kunstsphäre aufsteigen können und in der mittleren Sphäre stecken bleiben.“

¹⁸⁷ No original: „Die Frage ist, ob mit dieser Methode überhaupt an Texte von romantischen Autorinnen heranzukommen ist. Was leistet dieser Blickwinkel, der genau das Schema der Ausgrenzung aus einem auktorialen, männlich geprägten Werkbegriff wiederholt und an den untersuchten Texten dieselbe Diskriminierung vornimmt“

escreviam por volta de 1800 geralmente não tinham nome e, portanto, tinham um nome falso. A possibilidade de autoria – e isso significa essencialmente: uma tradição do nome do autor – foi tirada das escritoras, reduzindo-as ao primeiro nome [quando era o caso]. Os textos, desprovidos de autoridade, eram lidos como se seguissem as regras da vida e, portanto, pudessem sempre ser compreendidos.¹⁸⁸ (BRANDSTÄDTER, JEORGAKOPULOS, 2001, p. 41)

Em um contexto, portanto, em que obras escritas por homens apresentavam claramente o nome de seus autores, Hahn parte da ideia de que a escrita masculina era considerada autoral “refletindo o nome do autor e o do texto, estabelecendo uma homogeneidade quase impenetrável [...], o gênero para essa estabilização da autoria e da obra é a carta, que tem sido definida como um ‘gênero feminino’” (HAHN, 1991, p.9). Nessa perspectiva, parte-se do pressuposto de que, assim como há autoria nos romances masculinos, há também autoria nas cartas femininas, visto que nesse espaço elas tinham a liberdade para se expressarem e, principalmente, assinarem seus verdadeiros nomes.

No discurso de gênero sobre a diferença e dependência do homem na produção literária, muitas mulheres talentosas se sentiram compelidas a alinhar sua própria escrita a essa norma, submetendo-a à avaliação dos homens, eventualmente publicando sob o nome de um homem ou nem mesmo terminando a obra iniciada. De modo geral, os autores viam as habilidades literárias das mulheres como, na melhor das hipóteses, secundárias. Jean Paul observou: “As mulheres acabam escrevendo uma bela prosa, mas não fazem nada com ela além de, no máximo, cartas, enquanto os jovens escrevem uma bela poesia e fazem livros com ela” (Jean Paul: Obras. Munique 1987, vol. 5, p. 493).¹⁸⁹ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 58)

Nesse contexto, ainda que Dorothea Schlegel não tivesse a necessidade financeira e, por isso, publicado *Florentin* de forma anônima, a fim de garantir uma maior tiragem de exemplares, a situacionalidade na qual estava inserida e o momento de resistência à produção feminina já seriam fatores que a levariam ao anonimato. Esse termo é aqui pensado em duas

¹⁸⁸ No original: „Anders und diffiziler nähert sich Barbara Hahn den romantischen Texten von Frauen. Ihr Weg führt über den Namen. Der Name, so Hahn, ist Garant und Träger des Werkes. Er ist unmittelbar mit dem Werkbegriff verknüpft. Wo kein eindeutiger, auktorialer Name vorliegt, da ist auch kein Werk. Schreibende Frauen um 1800 haben meist keinen und damit einen falschen Namen. Die Möglichkeit der Autorschaft - und das heißt wesentlich: einer Tradierung des Autor-Namens - wurde den Schriftstellerinnen durch die Reduzierung auf den Vornamen entzogen. Die der Autorität beraubten Texte wurden dadurch so gelesen, als ob sie den Regeln des Lebens folgten und deshalb immer schon verstanden werden konnten.“

¹⁸⁹ No original: „Im Geschlechterdiskurs auf die Differenz und Abhängigkeit vom Manne in der Literatur Produktion verwiesen, fühlten sich viele begabte Frauen bemüßigt, ihr eigenes Schreiben selbst an dieser Norm auszurichten, es von Männern prüfen zu lassen, eventuell unter dem Namen des Mannes zu veröffentlichen oder das begonnene Werk erst gar nicht zu Ende zu führen. Denn ganz allgemein blickten die Autoren auf die literarischen Fähigkeiten der Frauen als bestenfalls sekundär herab. Jean Paul bemerkte: ‚Die Frauen lesen sich am Ende eine schöne Prosa in die Feder und machen nichts daraus als höchstens Briefe, aber die Jünglinge sich eine schöne Poesie und machen eben Bücher daraus‘. Jean Paul: Werke. München 1987, Bd. 5, S. 493.“

perspectivas: 1) no sentido de ocultar seu nome na assinatura da obra, como aconteceu quando a escreveu e por um tempo após isso; 2) no sentido de não ter o merecido reconhecimento, como foi até mesmo após ser reconhecida como autora do romance em questão. Para além da definição do conceito de autoria, os textos de Dorothea Schlegel ainda passaram pelo julgamento moderno no contexto da sua publicação e, na contemporaneidade, pelo crivo crítico e limitador de teóricas feministas. A escrita dessa autora não foi considerada por alguns como escrita feminina, sob a alegação de que o romance *Florentin*, além de ter sido publicado, inicialmente, sob a edição de Friedrich Schlegel e autor desconhecido, teve como protagonista uma figura masculina. Mais do que isso, ela se manteve fiel às convicções no seu papel de mulher e coordenadora do caminho a ser guiado pela família ao colocar como prioridade o desenvolvimento da carreira de Friedrich Schlegel em detrimento do dela.

Ainda que muitos críticos contemporâneos não reconheçam *Florentin* como representação da escrita feminina ou Dorothea Schlegel como exemplo de emancipação, ela é vista como uma figura do primeiro romantismo alemão. Segundo Christine Touaillon, autoras como Sophie Mereau foram fortes “mas não ao ponto de se poder falar de uma filiação ao Romantismo. A única representante oficial do romantismo feminino é Dorothea Schlegel, e ela também assumiu esse papel mais por acaso do que por natureza” (TOUAILLON, 1919, p. 557). Para ela, a autora de *Florentin* não carregava em si o verdadeiro espírito romântico, já que as fortes influências que teve durante sua juventude, na casa do pai, eram mais marcantes e profundamente intrínsecas à sua formação. Além disso, Dorothea Schlegel demonstrou analisar criteriosamente suas ações, mantendo um caráter racional acima das atitudes impulsivas e, portanto, emocionais. Um exemplo disso, segundo Touaillon, não é apenas a dissolução do matrimônio com Simon Veit, logo que começou a se aproximar de Friedrich Schlegel, mas também a espera de Dorothea para, enfim, oficializar essa nova união em um momento que essa atitude não seria tão problemática para ela. Considerando o contexto da época, não seria sensato ela sair de um casamento e ir direto e abertamente para uma relação com outro homem. Ela consegue autorização do ex-marido para ficar com o filho mais novo que, diferentemente do que previa os princípios judaicos que determinam que os filhos fiquem aos cuidados do pai após divórcios. Caso se casasse de imediato com outro homem, provavelmente perderia a guarda de Phillipe Veit. A incapacidade de trabalho do então companheiro foi mais um fator que provocou uma atitude dela.

Ela não compartilhava da ociosidade romântica de Friedrich, mas procurava trabalho e renda; ela trouxe ordem às circunstâncias dele dentro e fora de casa. Mesmo nas ocasiões mais confusas, ela viu claramente a tarefa de sua vida de

preparar o caminho para Friedrich antes dela. Não havia espaço em seu coração para flutuações românticas. Ela reconheceu claramente cada sensação, diferenciou-a de outras semelhantes e atribuiu-lhe um lugar fixo em sua vida. Assim que ela ficou ao lado de Friedrich, Friedrich viveu ainda mais para ela. Ele permaneceu o primeiro e único para ela ao longo de sua vida e, mesmo depois de sua morte, ela lutou pela glória de sua memória. No amor, ela não personificou a "feminilidade independente" do ideal romântico; nem defendeu teoricamente a reaproximação dos sexos, mas, em vez disso, traçou uma linha divisória nítida entre eles, subordinou a mulher ao homem e ainda escreveu de uma forma completamente racionalista as palavras: "ele deve ser seu mestre", como uma expressão de uma lei natural. De fato, fora do domínio do homem, toda mulher parecia perdida para ela, e ela via a fama como um perigo para o sexo feminino: em sua opinião, este deveria ter toda a felicidade que só se espera do amor.¹⁹⁰ (TOUAILLON, 1919, p. 557-558)

Embora algumas atribuições de Touaillon sejam lúcidas e assertivas, outras já parecem surgir apenas como uma necessidade de colocar Dorothea Schlegel em um lugar distante da produção literária moderna ao colocá-la como uma autora até mesmo menor. Como uma crítica literária poderia saber se no coração de alguém há espaço ou não para flutuações românticas? De fato, Dorothea Schlegel parecia ser uma mulher sensata e que tendia a racionalizar antes de agir impulsivamente. No entanto, ela não agia apenas racionalmente e não defendia uma vida pautada na pura racionalização. Além disso, mesmo que defendesse isso, por ser humana, não seria capaz de se encaixar nesse tipo de princípio. Se assim fosse, não teria se colocado em situação de vulnerabilidade social e financeira, separando-se do marido com quem tinha estabilidade econômica e reconhecimento social para se aventurar em uma nova relação. Por aceitar o papel da esposa dedicada e colocar a carreira de F. Schlegel à frente da sua, a autora de *Florentin* ainda é duramente criticada e colocada em segundo plano. Ainda que Touaillon defenda que Dorothea Schlegel não tenha seguido o ideal do romantismo, ela fecha o trecho citado contradizendo essa afirmação, uma vez que a unidade para o romantismo também está na relação entre amor e espiritualidade. Assim, Dorothea Schlegel, assim como Friedrich Schlegel apresenta em *Lucinde*, acreditou que a felicidade também estava nesse encontro,

¹⁹⁰ No original: „Sie verlangte aber gleichzeitig nach genau umgrenzten Formen für ihre Liebe und schloss die zweite Ehe, sobald es nur angängig war: von einem romantischen Abscheu gegen feste Bande war keine Rede bei ihr. Sie teilte Friedrichs romantischen Müßiggang nicht, sondern suchte Arbeit und Verdienst; sie schaffte Ordnung in seinen Verhältnissen in und außer Hause. Auch in den verworrensten Umständen sah sie ihre Lebensaufgabe, Friedrich die Wege zu bereiten, deutlich vor sich. In ihrem Herzen war kein Raum für romantische Gefühlsschwankungen; sie erkannte jede Empfindung klar, grenzte sie von ähnlichen ab und wies ihr einen festen Platz in ihrem Leben zu. Sobald sie neben Friedrich stand, lebte nur mehr Friedrich für sie. Ihr Leben lang blieb er für sie der erste und einzige und noch nach seinem Tode kämpfte sie um den Glanz seines Andenkens. Sie verkörperte in der Liebe nicht die „selbstständige Weiblichkeit“ des romantischen Ideals; sie trat auch theoretisch nicht für die Annäherung der Geschlechter ein, sondern zog eine scharfe Trennungslinie zwischen ihnen. Sie ordnete die Frau dem Manne unter und bezeichnete noch ganz im rationalistischen Sinne die Worte „er soll Dein Herr sein“ als Ausdruck eines Naturgesetzes, ja außerhalb der Herrschaft des Mannes schien ihr jede Frau verloren zu sein“ und Berühmtheit sah sie als eine Gefahr für das weibliche Geschlecht an: dieses sollte nach ihrer Meinung alles Glück einzig und allein von der Liebe erwarten.“

principalmente ao pensar que se deve esperar a felicidade apenas do amor. Aliás, essa última afirmação da crítica também se opõe à afirmativa anterior de que na vida racionalizada de Dorothea Schlegel não havia espaço para o romântico ou que ela acreditasse nisso pautada apenas na racionalidade e não em seus sentimentos ou esperanças. Na teorização de Touaillon, “a existência romântica de Friedrich se possibilita, primeiro, por meio das características não românticas de Dorothea”¹⁹¹. No entanto, o ponto central de diferença é o fato de Dorothea ter uma forte base no racionalismo do Esclarecimento e conseguir equilibrar o fundamento da sua formação aos ideais românticos, de forma que ela não idealizou para além do que a realidade dava conta, nem racionalizou ao ponto de ignorar a condição subjetiva humana. Dorothea Schlegel foi capaz de articular entre o reflexivo, sendo objetiva quando necessário e evitando a impulsividade, enquanto buscava por liberdade, felicidade e amor. Por isso, não se trata de características não românticas, mas de uma correlação entre a necessidade objetiva para seguir um rumo de forma minimamente organizada e, assim, possibilitar os ideais românticos. Essa habilidade de Dorothea Schlegel possibilitou o que Touaillon chamou de existência romântica de Friedrich Schlegel, uma vez que o esforço dela, não apenas na construção da carreira dele como também na manutenção do lar, contribuiu para que ele conseguisse se dedicar à sua própria formação intelectual. Nesse sentido, Touaillon contrapõe os aspectos distintos que tanto diferenciam o comportamento de Friedrich do de Dorothea Schlegel:

a “divina ociosidade” dele por meio do trabalho árduo dela; o desemprego dele por meio do trabalho literário regulamentado dela; a deriva passiva e os sonhos dele, por meio de sua energia e consciência objetiva; a conciliação entre mil possibilidades dele, e o sentido prático dela, que sabe como focar em uma única necessidade. Assim como os românticos, Dorothea também busca um propósito maior na vida que possa saciar sua ânsia, mas, embora a busca seja mais importante do que a descoberta, ela não descansa até encontrar um ponto fixo.¹⁹² (TOUAILLON, 1919, p. 558)

Articulando entre o reflexivo e o romantismo, Dorothea Schlegel parece, às vezes, truncada em um incessante conflito. Ao mesmo tempo que ela rompe com alguns paradigmas de sua época, ela se entrega de forma passiva em seu relacionamento com Friedrich Schlegel, deixando-se apagar como indivíduo. Ela assume o papel que Lucinde representa, uma vez que

¹⁹¹ No original: „Friedrichs romantische Existenz wird erst durch Dorotheas unromantische Eigenschaften ermöglicht.“

¹⁹² No original: „Sein „göttlicher Müßiggang“ durch ihren Fleiß, seine Berufslosigkeit durch Ihre Einordnung in geregelte schriftstellerische Tätigkeit, sein passives Sich Treibenlassen und sein Dahin Träumen durch ihre Tatkraft und Zielbewusstheit, sein Schwanken zwischen tausend Möglichkeiten durch ihren praktischen Sinn, der die eine Notwendigkeit festzuhalten weiß. Auch Dorothea sucht, wie die Romantiker, nach einem höheren Lebenszweck, welcher die Sehnsucht zu ertönen vermöchte; aber während jenen das Suchen wichtiger ist als das Finden, ruht sie nicht, bevor sie einen festen Punkt gefunden hat.“

não se coloca como prioridade. Por isso, mesmo a crítica contemporânea que busca dar destaque à produção feminina acaba, muitas vezes, mantendo-a em segundo plano. Nesse sentido, parte da crítica também questiona a denominação de Dorothea Schlegel como personalidade que possa representar como indivíduo uma figura romântica, pois, para eles,

a sua essência encarnada, trazida à fórmula tão bem cunhada por Ricarda Huch de uma personalidade independente na ação, mas dependente no pensamento, precisamente a contrapartida da personagem romântica, que rompe com a tradição no pensamento, mas necessita de muito apoio na ação. O fato de Dorothea, apesar dessa situação, muitas vezes ter se colocado na base do Romantismo em sua poesia pode ser explicado pela sua falta de independência de pensamento, pela sua devoção espiritual incondicional ao homem que ama e ao seu círculo.¹⁹³ (TOUAILLON, 1919, p. 558)

Não foi apenas Dorothea Schlegel que contribuiu com a produção de Friedrich Schlegel, ele também foi em vários momentos ponto de partida para ela, mesmo que indiretamente, uma vez que a produção de *Florentin* foi uma reação à publicação de *Lucinde*, ou até mesmo “quando ele escreve *Alarcos*, ela deseja escrever uma tragédia sobre Hans von Hütten, ou quando a crítica se torna o assunto mais importante da casa, ela escreve crítica, apesar de sua aversão à crítica. Seus aforismos também mostram a influência de Schlegel em suas ideias”¹⁹⁴ (TOUAILLON, 1919, p. 559). A vida dela está diretamente atrelada à dele assim como seus escritos. Apesar da relação direta entre a produção de F. Schlegel e a escrita reativa de D. Schlegel, Touaillon defende que o trabalho dela não está “diretamente preenchido com o espírito romântico” (TOUAILLON, 1919, p. 560), nem mesmo *Florentin*.

Nesse romance, segundo ela, as visões artísticas e outros elementos intelectuais parecem românticos, pois “pensamentos e tendências são elementos que podem ser adotados externamente. No entanto, quando se trata da criação de figuras, da personificação da sentimentalidade, onde a base de todo o sentimento se afirma” (TOUAILLON, 1919, p. 560), o espírito romântico não pode ser observado. Para essa crítica, “isso se deve ao fato de sua criação [a de Dorothea Schlegel] não ser um impulso artístico invencível, mas uma necessidade

¹⁹³ No original: „Ja, ihr Wesen verkörpert, auf die von Ricarda Huch so glücklich geprägte Formel einer im Handeln selbständigen, im Denken abhängigen Persönlichkeit gebracht), gerade das Gegenstück zum romantischen Charakter, welcher im Denken mit der Überlieferung bricht, im Handeln aber von größtem Anlehnungsbedürfnis ist. Daß Dorothea sich aber trotz dieser Sachlage in ihrer Dichtung auf den Boden der Romantik stellte, erklärt sich eben aus ihrer Unselbständigkeit im Denken, aus der bedingungslosen geistigen Hingabe an den geliebten Mann und seinen Kreis.“

¹⁹⁴ No original: „Als Nachklang seiner „Lucinde“ erscheint ihr „Florentin“, als er den *Alarcos* verfasst, will Dorothea eine Tragödie über Hans von Hütten schreiben, und als das Rezensieren zur wichtigsten Angelegenheit des Hauses wird, rezensiert auch Dorothea trotz ihrer Abneigung gegen die Kritik. Dabei zeigen ihre Aphorismen den Einfluss Schlegelscher Gedanken.“

econômica, além da influência do seu meio”¹⁹⁵ (TOUAILLON, 1919, p, 560). Nessa justificativa, ela ainda usa a idade de Dorothea Schlegel para defender seu posicionamento:

o fato de ela ter trinta e seis anos quando iniciou sua primeira obra literária fala disso. Eles têm um caráter totalmente comercial. [...] Quanto mais intensa se tornava a vida literária em Jena, quanto mais aumentava a influência mútua dos românticos e quanto mais aumentavam as preocupações econômicas, mais forte se tornava para Dorothea o impulso externo de criação.¹⁹⁶ (TOUAILLON, 1919, p. 560-61)

Essa análise de Touaillon, além de uma forma de etarismo, apresenta-se muito reducionista. Dorothea Schlegel não foi a única figura a publicar com o intuito de ter retorno financeiro. Mais do que isso, esse objetivo não elimina o valor artístico de uma obra, principalmente partindo-se do ponto de que *Florentin* foi uma resposta ao *Lucinde*, o que coloca em questão não apenas uma reflexão sobre o fazer poético como, ainda, uma reação emocional ao desconforto que o romance provocou nela ao querer escrever também. Nesse sentido, há a relação intrínseca entre o racional e o emocional, unidade defendida pelos primeiros românticos. Mesmo que Dorothea Schlegel tenha dado início a uma vida literária tardia, não justifica categorizar seu trabalho apenas como comercial, até porque a influência dos românticos em Jena na vida dela foi inegável. Nesse sentido, o primeiro trabalho literário aos 36 anos pode ser, além de uma necessidade financeira, uma influência de um meio intelectual que pode sim contribuir com o ascender artístico da escritora. Entretanto, ela afirma que Friedrich Schlegel não tinha “a mesma diligência, nem a regularidade, nem a flexibilidade e superficialidade de um escritor diário, por isso Dorothea tinha que trabalhar em seu lugar”¹⁹⁷ (TOUAILLON, 1919, p, 561). Nesse sentido, o argumento de Touaillon baseia-se no fato de Dorothea Schlegel escrever de forma objetiva com o intuito de cumprir suas entregas, enquanto Friedrich Schlegel tinha o privilégio de seguir seu fluxo e ritmo de escrita de forma artística e, portanto, livre das amarras dos prazos. No entanto, esse argumento para justificar a escrita de Dorothea Schlegel como mero produto comercial parece não apenas menor, como mantém um caráter limitador da produção feminina.

¹⁹⁵ No original: „Dieser verdankt seine Entstehung keinem unbesiegbaren künstlerischen Antrieb, sondern ihrer wirtschaftlichen Notlage und dem Einfluss ihrer Umgebung.“

¹⁹⁶ No original: „Dafür spricht schon die Tatsache, dass sie sechsunddreißig Jahre alt geworden war), als sie die ersten schriftstellerischen Arbeiten begann. [...] Es ist die Zeit, in der sie angefangen hat, an Friedrichs Seite zu leben. Je intensiver das literarische Leben in Jena wurde, je mehr die gegenseitige Beeinflussung der Romantiker sich steigerte und je mehr sich die wirtschaftlichen Sorgen häuften, desto stärker wurde der äußere Antrieb zum Schaffen für Dorothea.“

¹⁹⁷ No original: „Es zeigte sich von Monat zu Monat deutlicher, dass Friedrich weder den Fleiß noch die Regelmäßigkeit noch die Schmiegsamkeit und Oberflächlichkeit eines Tagesschriftstellers besaß und dass Dorothea an seiner Stelle arbeiten musste.“

Esses elementos não excluem o valor estético da obra, até mesmo porque Dorothea Schlegel não foi a única pessoa da época a publicar buscando um retorno financeiro. Diferentemente de Touaillon, Karin Thornton reconhece a necessidade econômica na entrada ativa de Dorothea no mundo das Letras, mas, diferentemente de Touaillon, ela também percebe que, apesar desse motivo inicial, a autora de *Florentin* “prosseguiu com sucesso ao partir para o trabalho de revisão [...]. A revisão dela de Félicité de Genlis, *Les Voeux Téméraires* [...], foi um exemplo de trabalho fortemente organizado, o que certifica o talento literário dela” (THORNTON, 1966, p. 163). Além disso, ela contribuiu muito com as edições da *Athenäum*, que acabou servindo como fonte de renda para o casal. (THORNTON, 1966, p. 163).

Com a tendência dos românticos em dar oportunidades e incentivar trabalhos escritos por mulheres, a produção das participantes do círculo romântico começa a ganhar espaço, e, nesse contexto, Touaillon afirma que Dorothea Schlegel precisava “aparecer como escritora por causa da rivalidade com a cunhada [Carolina Schlegel, que também assumia a tarefa de tradutora], para que seu casamento e, até certo ponto, Friedrich não parecessem inferiores” (TOUAILLON, 1919, p. 561). Foi por isso que ela “cedeu à insistência de Friedrich Schlegel para produzir de forma independente”¹⁹⁸ (TOUAILLON, 1919, p. 561). Essa rivalidade é mais fomentada pela literatura secundário do que por registros deixados pela própria Dorothea Schlegel. Além disso, a atitude de Touaillon de se colocar no lugar de afirmar que a rivalidade de Dorothea com a cunhada tenha sido um fato crucial para que ela também adentrasse no mundo da escrita é uma grande ousadia e foge de qualquer base argumentativa que possa sustentar essa ideia. Ainda assim, não pode negar a forte personalidade e o talento da autora de *Florentin*.

A habilidade externa, o sentido de estilo e o cuidado que testemunham as suas obras subsequentes [a *Florentin*], o olhar aguçado para o indivíduo, o espirituoso, a observação do meio ambiente, de que falam seus aforismos e resenhas, facilitaram muito seu trabalho de escritora. Todavia, ainda lhe faltava o real, o definitivo, o *Florentin* ainda não era uma obra de arte e é mais frio que muitas outras obras, cujos defeitos se destacam com maior clareza. A segunda parte deveria ser concluída para a missa de Páscoa em 1801, mas nunca foi concluída, apesar de anos de insistência de amigos. Dorothea estava doente, quase afogada no trabalho literário assalariado, a mudança nas suas opiniões religiosas e morais teve um efeito inibidor, mas sua avaliação modesta do seu próprio trabalho também reduziu o seu impulso artístico.¹⁹⁹

¹⁹⁸ No original: „hätte sie schon der Schwägerinnen Rivalität wegen als Schriftstellerin auftreten müssen, damit sie, ihre Ehe und gewissermaßen auch Friedrich nicht als minderwertig erschienen wären. So kam es, dass Dorothea endlich dem Drängen Friedrichs nachgab und selbständig zu produzieren begann.“

¹⁹⁹ No original: „Die äußere Geschicklichkeit, das Stilgefühl und die Sorgfalt, von der ihre nachschaffenden Arbeiten Zeugnis ablegen, der scharfe Blick für das einzelne, die geistreiche Betrachtung der Umwelt, von welcher

(TOUAILLON, 1919, p. 562).

Apesar de várias ressalvas, Touaillon reconhece que a inteligência e o espírito livre de Dorothea Schlegel foram essenciais para que ela se transformasse em escritora.

3.3.1 *Florentin* na sua construção como obra romântica e a crítica contemporânea

Na construção do protagonista Florentin, há grande influência dos eventos externos, como sua história, o meio em que cresce e os acontecimentos que influenciam sua vida, por exemplo, mas não há um grande destaque aos seus conflitos psicológicos como parte essencial na descrição da sua vida. Na narrativa de Dorothea Schlegel, os dramas psicológicos não são construídos por meio da explicitação constante de reflexões dos personagens, mas, especialmente, pela observação das atitudes e das falas deles. Sob essa perspectiva, “processos mentais do herói tornam-se importantes e até mesmo o ponto central da trama [...]. [Ainda assim,] Dorothea rejeitou o romance psicológico de acordo com a teoria romântica – [pois] era seu ideal ‘contar uma história simples e direta’”²⁰⁰ (TOUAILLON, 1919, p. 564-65). Ou seja, a ideia principal não era focar nos dramas psicológicos do protagonista, mas nos eventos externos que influenciavam a vida e as atitudes dele, ainda que conflitos internos desse “herói” não passassem despercebidos. Aliás, a trama psicológica não é perceptível apenas no protagonista do romance, mas também em outras personagens, principalmente na mulher que ele acreditava até certo momento ser sua mãe. Essa abordagem na apresentação dos conflitos de forma mais externa do que interna “não conduzia com o contraste entre natureza e cultura, mas se transformava num anseio que ultrapassava o terreno. Dorothea voltou ao sensível conflito entre humano e mundo cultural, expressando algo que seria mais um destino da natureza do personagem do que eventos externos”²⁰¹ (TOUAILLON, 1919, p. 565), ou seja, o que

ihre Aphorismen und Rezensionen sprechen, erleichterten ihr die schriftstellerische Arbeit wesentlich. Da ihr aber bei allen diesen Vorzügen doch das Eigentliche, Letzte fehlte, wurde der „Florentin“ trotzdem kein Kunstwerk und lässt kälter als manches andere Werk, dessen Mängel viel deutlicher in die Augen springen. Der zweite Teil sollte zur Ostermesse 1801 fertig werden, wurde es aber trotz des jahrelangen Drängens der Freunde nie. Dorothea war krank, ging in literarischer Lohnarbeit fast unter, der Wandel ihrer religiösen und sittlichen Anschauungen machte sich hemmend bemerkbar, aber auch ihre bescheidene Beurteilung des eigenen Schaffens verringerte den künstlerischen Antrieb.“

²⁰⁰ No original: „Unter der Hand werden ihr die Seelenvorgänge ihres Helden wichtig, ja zum Angelpunkt der Handlung. Dorothea lehnte eben im Einklang mit der romantischen Theorie den psychologischen Roman ab es war ihr Ideal, eine „einfache Geschichte grade weg zu erzählen“.“

²⁰¹ No original: „ihre Missstimmung nicht von der Enge ihrer Umgebung ausging und nicht in den Gegensatz von Natur und Kultur einmündete, sondern sich in Sehnsucht verwandelte, die über das Irdische hinausgriff, kehrte Dorothea wieder zu dem empfindsamen Zwiespalt zwischen dem Menschen und der Kulturwelt zurück und äußerte, man nenne die Beschaffenheit des Charakters mit mehr Recht das Schicksal als die äußeren Begebenheiten.“

condiciona o rumo da vida dos personagens não são apenas os eventos que acontecem em seu meio, interferindo diretamente nas decisões deles ou não, mas também a personalidade de cada um. Juntos, esses elementos tornam-se fatores condutores em direção ao que poderia ser chamado de destino.

Seguindo a tendência do romantismo, Dorothea Schlegel busca em *Florentin* “apresentar uma visão colorida do mundo, descrever a ‘vida tola’”, relatando com simplicidade a vida cotidiana de um homem comum, “mas a razão sempre intervém involuntariamente, suaviza as linhas encaracoladas, desvenda o emaranhado, ilumina o escuro”, mas para Touaillon ainda falta um “típico motivo romântico”²⁰² (TOUAILLON, 1919, p, 565). Para defender esse argumento, ela aponta que Dorothea Schlegel fica em uma “posição flutuante”, além de ter um “talento artístico limitado, que carece de uma visão poética viva”²⁰³ (TOUAILLON, 1919, p, 565). Segundo ela, a obra de Dorothea Schlegel não se pauta apenas no limiar do que se buscou o romantismo, mas, devido ao amplo conhecimento literário e filosófico da autora, trouxe manifestações que já se apresentavam até mesmo antes do *Wilhelm Meister*, de Goethe, romance que serviu como ponto de apoio e mudanças para os românticos de Jena. Ela ainda segue a crítica, afirmando que,

O livro tem a cor da Renascença. Isto é particularmente perceptível nas partes que acontecem em Veneza. A observação de Dorothea em seu diário de que Sebastian Bach está faltando em *Florentin* não parece se referir simplesmente a uma justaposição de música e poesia, mas somos tentados a acreditar que Dorothea pretende aproximar Bach ao papel de Dürer em *Sternbald*. Outros comentários da escritora situam o romance no presente. Florentin quer emprestar as suas forças ao exército republicano na América; ele quer ver o “espetáculo de um estado novo e autocrizado”. O romance deveria, portanto, passar durante a Guerra da Liberdade da América do Norte.²⁰⁴ (TOUAILLON, 1919, p, 565-66).

Entretanto, não são apenas esses aspectos históricos os quais se mesclam que tiram de *Florentin* a alcunha de obra romântica para Touaillon, contudo o fato de ela considerar que “os

²⁰² No original: „Wie die Romantiker will Dorothea ein buntes Weltbild vorführen, das „nährische Leben“ schildern, aber die Vernunft mischt sich ihr unwillkürlich immer ein, glättet die krausen Linien, entwirrt das Verworrene, belichtet das Dunkle. Es fehlt an typisch romantischen Motiven.“

²⁰³ No original: „Die schwankende Stellung, welche die Verfasserin in der Zeitbestimmung ihres Romans einnimmt, erklärt sich aus ihrer geringen Künstlerschaft, der die lebendige dichterische Anschauung fehlt.“

²⁰⁴ No original: „Das Buch trägt nämlich das Kolorit der Renaissance; das fällt besonders stark bei jenen Teilen auf, welche in Venedig spielen. Die Bemerkung Dorotheas in ihrem Tagebuche, im „Florentin“ fehle Sebastian Bach, scheint sich nicht bloß auf eine Nebeneinanderstellung der Musik und die Dichtkunst zu beziehen, sondern man fühlt sich zu dem Glauben versucht, Dorothea habe Bach ungefähr die Rolle Dürers im „Sternbald“ zuteilen wollen. Andere Bemerkungen der Schriftstellerin verlegen den Roman in die Gegenwart. Florentin will seine Kräfte der republikanischen Armee in Amerika leihen; er will das „Schauspiel eines neuen, sich selbst schaffenden Staates“ sehen“. Der Roman müsste also demnach während des nordamerikanischen Freiheitskrieges spielen.“

personagens não impressionam e não se destacam significativamente uns dos outros” (TOUAILLON, 1919, p, 566), além de não sair da superficialidade dos personagens que não são construídos com profundidade. Essa afirmação desconsidera o argumento dela de que Florentin é representado como um protagonista que destaca não apenas os eventos externos como, principalmente, os conflitos internos e as tramas psicológicas da condição humana. Além disso, ela também desconsidera a construção que Dorothea Schlegel faz ao distinguir suas figuras femininas, evidenciando personalidades que agem e se deixam agir por critérios e influências diversas, como a mãe que é devota e boa esposa; a mulher que aborta um filho por priorizar o próprio corpo; a jovem que é doce, aventureira e inocente; a fanática que se envolve na obscuridade dos dogmas religiosos; e os conflitos da tia que, apesar de representar espírito livre, sucumbe-se ao papel de cuidadora do esposo doente. Essa distinção entre essas personagens já refuta a ideia de que o romance em questão não se desprenda da superficialidade ou a de que “a autora careça completamente do poder de representação direta”²⁰⁵ (TOUAILLON, 1919, p. 566). Para Touaillon, os personagens de *Florentin* não são românticos. Entretanto, o que seria para ela “personagens românticos”?

Dorothea tenta em vão retratar seu Florentin como um herói romântico. Diz que ele é um representante da insegurança romântica, da vida e da confusão do coração (“Sempre fui meu próprio tolo”); a saudade de tudo que está distante, a melancolia pela incompreensibilidade da vida e o desprezo por todas as formas comuns de existência são atribuídas a ele. Sua vida é considerada uma existência sem pátria, sem lar, sem emprego e sem família: mas todas essas características apenas parecem algo aplicado externamente. Quando Heinrich von Ofterdingen anseia pela flor azul e sonha com o amante desconhecido, parece possível e verossímil, porque o anseio sonhador permeia todo o seu ser e preenche completamente o ambiente ao seu redor. No entanto, quando Florentin, que desde a juventude conheceu todas as intoxicações sensuais, que se envolveu em grandes aventuras, que se dedicou ao ofício da guerra, expressa anseio por uma tão sonhada amante e exclama com entusiasmo na sua solidão: “Os meus olhos ainda não os viram, mas eu os conheço. . . ela vai deixar tudo o que ela quer e viver aqui comigo de amor. Deixe-me segurar você em meus braços! Venha, descanse aqui neste coração, . . . deixe-me secar suas lágrimas. . . Você teve um sonho difícil, ah, acorde, reconheça o que você estava procurando!”, isso não só parece impossível, mas também falso e superficialmente adotado.²⁰⁶ (TOUAILLON, 1919, p, 566).

²⁰⁵ No original: „Obwohl Dorothea sie als tief und leidenschaftlich darstellen will, gleiten sie doch nur auf der Oberfläche des Lebens dahin, denn die Schilderung besitzt keine Eindringlichkeit, die Gewalt der unmittelbaren Darstellung fehlt der Verfasserin völlig und sie vermag niemals den Eindruck zu erwecken, als sei sie mit ihren Stoffen jemals zusammengeschmolzen.“

²⁰⁶ No original: „Vergebens sucht Dorothea, ihren Florentin als romantischen Helden hinstellen. Er soll ein Vertreter der romantischen Lebensunsicherheit und Herzensverwirrung sein („Ich war mein eigener Narr von jeher“); Sehnsucht nach allem Fernen, Wehmut über die Unbegreiflichkeit des Lebens und Verachtung aller gewöhnlichen Daseinsformen werden ihm zugeschrieben; sein Leben soll als Vaterlands-, heimat-, berufs- und Familienloses Vagabundendasein aufgefasst werden: aber alle diese Züge wirken nur wie etwas äußerlich

A busca inalcançável de Florentin por um amor, os seus conflitos internos e o meio conturbado que cercam sua vida o tiram do mundo dos sonhos e das ilusões que Touaillon afirmar serem necessários para se construir um personagem romântico. Aliás, até a esperança dele em encontrar um par é desacreditada pela crítica, já que ela não acredita que essa busca seja genuína.

Enquanto os romances de Novalis e Tieck têm o mesmo tom desde o primeiro verso, enquanto todo o seu entorno coloca o leitor naquele **estado de espírito sonhador**²⁰⁷, misterioso e melancólico que corresponde aos seus motivos e personagens, e cai sob o feitiço do romântico, tal como a sua visão de vida obriga, existe um profundo abismo entre os sentimentos de Florentin, o seu carácter e o seu ambiente. Seus traços românticos não podem ser explicados pela obra e seriam completamente incompreensíveis sem referência aos demais romances românticos. Também a característica de Florentin levar uma vida desprovida de qualquer moral e entre jogos, cambaleando em torno da luxúria e do assassinato, seu retrato não parece convincente. O além do bem e do mal que ela deseja retratar não combina com as outras características de seu herói, assim como não combina com sua própria natureza pacata. É claramente apenas uma concessão às visões românticas e isso se aplica à confusão emocional de que ele e os outros personagens sofrem, à indefinição dos limites dos seus sentimentos e aos detalhes eróticos do romance.²⁰⁸ (TOUAILLON, 1919, p, 567).

De fato, Florentin não carrega consigo qualquer “estado de espírito sonhador” ou representa o ideal do homem em formação que alcança seus objetivos primordiais. No entanto, é preciso considerar 3 importantes elementos na construção desse personagem. 1) o romance só teve sua primeira parte escrita. É difícil afirmar que as lacunas que marcaram o destino de

Aufgetragenem. Wenn Heinrich von Ofterdingen sich nach der blauen Blume sehnt und von der unbekanntem Geliebten träumt, so wirkt das möglich und glaubhaft, weil träumerische Sehnsucht überhaupt sein ganzes Wesen durchdringt und die Stimmung seiner Umwelt ganz erfüllt. Wenn aber Florentin, der von früher Jugend an jeden Sinnenrausch kannte, der sich in tollen Abenteuern umhertrieb, der sich dem Kriegshandwerk widmete, Sehnsucht nach einer erträumten Geliebten äußert und in der Einsamkeit schwärmerisch ausruft: „Noch hat mein Auge sie nicht gesehen, aber ich kenne sie, . . . o sie wird alles verlassen, was sie halten will, und . . . hier mit mir der Liebe leben. Lass Dich in meine Arme fassen! komm, ruhe hier aus an diesem Herzen, . . . lass mich Deine Tränen trocknen . . . schwer hast du geträumt, o erwache, erkenne hier, was Du suchtest!“, dann wirkt das nicht nur unmöglich, sondern unecht und äußerlich übernommen.“

²⁰⁷ Grifo nosso.

²⁰⁸ No original: „Während Novalis' und Tiecks Romane von der ersten Zeile an auf denselben Ton gestimmt sind, während ihre ganze Umwelt den Leser in jene träumerisch-geheimnisvolle und wehmütige Stimmung versetzt, die ihren Motiven und Gestalten entspricht, und ihn auf diese Weise in den Bann der romantischen Lebensauffassung zwingt, klappt zwischen Florentins Empfindungen, seinem Charakter und seiner Umwelt ein tiefer Abgrund. Seine romantischen Züge erklären sich aus den Werken nicht und wären ohne den Hinblick auf die anderen romantischen Romane völlig unverständlich. Auch der Zug, dass Florentin ein jeder Moral bares Leben führt und zwischen Spiel. Lust und Mord umhertaumelt, wirkt in ihrer Darstellung nicht überzeugend. Das Jenseits von Gut und Böse, das sie schildern möchte, passt ebenso wenig zu den anderen Zügen ihres Helden als zu ihrem eigenen schwerblütigen Wesen. Es ist sichtlich nur ein Zugeständnis an die romantischen Anschauungen und ebenso verhält es sich mit den Gefühlswirren, unter denen er und die anderen Gestalten leiden, mit der Grenzverwischung in ihren Gefühlen und mit den erotischen Einzelheiten des Romans.“

Florentin até o momento em que há informações sobre ele constituem o que Dorothea Schlegel pretendia construir. Por isso, atribuir os conflitos que o tiravam do seu rumo a qualquer ideal ou realização a uma falta de habilidade artística da autora em questão dá para o personagem um fechamento sem elementos que possam justificar isso, já que o desenvolver da obra não teve sequência. O que foi considerado por Touaillon como incapacidade de Dorothea Schlegel de construir um personagem representativo do romantismo pode ser uma mera estratégia de formação de um personagem que se formaria satisfatoriamente apenas na arte que nunca foi escrita. 2) Na medida em que o próprio movimento romântico de Jena defendeu a originalidade e o rompimento com paradigmas na construção do romance, esperar que os personagens em *Florentin* sejam exatamente aquilo que se tinha até então para considerá-los românticos parece se opor à lógica do próprio romantismo, uma vez que isso seria um ponto delimitador na construção da escrita. 3) A justificativa de que Florentin levou “uma vida desprovida de qualquer moral e entre jogos, cambaleando em torno da luxúria e do assassinato” para tirar dele o caráter romântico acaba se apresentando como injusto, uma vez que Julius, de *Lucinde*, passou por muitas situações parecidas com as vividas por Florentin, a diferença está no fato de o primeiro conseguir resolver seus maiores conflitos, e o segundo manter-se na insegurança. Em *Lucinde*, o protagonista vive entre vários romances, relacionando-se com meninas mais novas que acabavam de se desabrochar e entre mulheres mais velhas e experientes, constando um período de fortes experiências e luxúria. Ele também se entrega à vida boêmia, ao se desiludir e manter amizades com jovens homens ao desacreditar nas mulheres. Além disso, não necessariamente o assassinato, mas a morte também marca a vivência de Julius, uma vez que a amante Lisete se mata enquanto espera por um filho que provavelmente era dele.

Assim como Julius, Florentin também passa por fortes momentos melancólicos, em que parece perder completamente as esperanças. Os infortúnios rondam os dois protagonistas, mas apenas o que foi construído por Dorothea Schlegel foi considerado não romântico ou imoral demais para representar qualquer caráter sonhador. Obviamente, um desfecho que fomenta uma idealização provoca no leitor sensações mais inspiradoras, como é o caso de Julius ao reconhecer o amor romântico, ou seja, a tão esperada unidade entre amor espiritual e sensual. Já no caso de *Florentin*, um protagonista apaixonado por uma mulher comprometida e que apenas se mantém na esperança de um dia encontrar o amor gera um sentimento de frustração. Todavia, a construção de Dorothea, ao colocar um toque de racionalização e de realidade na busca de Florentin, parece quebrar com a lógica do imediatismo e restaurar a inspiração na esperança, pois, apesar de tudo, o protagonista não deixa de acreditar que vai encontrar sua amada e que ela largará tudo por ele. O que Touaillon chama de “confusão emocional de que

[Florentin] e outros personagens sofrem” e de “indefinição dos seus sentimentos” é uma representação no romance do que a própria Dorothea e F. Schlegel viveram. Essa relação é constatada tanto na vida dos dois, considerando a existência de Carolina Schlegel, por quem ele foi apaixonado, mas que se casou com o seu irmão, quanto no limiar da coqueteria e da ambiguidade entre os personagens Julius e Amália, em *Lucinde*, ou seja, não é uma característica única na narrativa de *Florentin*.

As inquietações sentimentais de Juliane, que parece ao longo do romance se sentir fortemente atraída por Florentin, e o espaço que seu noivo Eduard tinha em sua vida não são mais consolidadas do que os charmes e jogos de sedução que Julius admite gostar de arquitetar com as amigas mulheres. Nesse sentido, entre os argumentos apresentados por Touaillon até o momento para defender que Florentin não era um personagem romântico ou que a narrativa não se enquadre em um texto romântico, o único que realmente se aplica é o fato de ele, diferentemente de Julius, não concluir sua formação e não alcançar o objetivo de se encontrar no amor. Apesar dessa correlação entre *Florentin* e a escrita romântica, não há obrigatoriedade para ele se enquadrar a esse movimento e isso também não seria um demérito.

Na sequência dos seus argumentos, Touaillon reconhece traços do ideal romântico em Juliane, mas os atribui apenas a traços externos:

Ela não é uma beleza comum cuja falta de vivacidade deixa a pessoa fria, o "belo jogo de suas feições de fala" reflete visivelmente tudo o que se passa em sua alma e a constante mutabilidade de seu rosto é vista como seu principal charme. Tal como acontece com os românticos, já não é a beleza imóvel que é considerada a mais elevada, mas sim a beleza comovente; não mais a forma, mas a expressão. Este ideal estava em formação no romance alemão desde a época da sensibilidade, mas só emergiu claramente no período romântico. Dorothea certamente também sentiu isso quando pensou em sua própria aparência, cujo único encanto residia na expressão de suas grandes feições, que mostravam tanto a capacidade de amar quanto a de odiar.²⁰⁹ (TOUAILLON, 1919, p, 567).

Segundo Touaillon, para além desses fatores externos, ainda falta o caráter romântico também em Juliane. A valorização da expressividade é um elemento romântico de destaque nela, no entanto, para a crítica em questão, a representação de Juliane é mais na descrição da personagem do que na sua concepção mais concreta. Por isso, Touaillon defende que ela não

²⁰⁹ No original: „Sie ist keine regelmäßige Schönheit, deren Mangel an Lebhaftigkeit kaltlässt“), das „feine Spiel der sprechenden Züge“ spiegelt sichtbar alles ab, was in ihrer Seele vorgeht) und die stete Veränderlichkeit ihres Gesichtes wird als ihr Hauptreiz aufgefasst. Wie bei den Romantikern gilt nicht mehr die ruhende Schönheit als das Höchste, sondern die bewegte; nicht mehr die Form, sondern der Ausdruck. Dieses Ideal hatte sich im deutschen Roman schon seit der Empfänglichkeit vorbereitet, war aber erst in der Romantik deutlich hervorgetreten. Es lag Dorothea gewiss auch durch den Gedanken an ihr eigenes Äußere nahe, dessen einziger Reiz im Ausdruck der großen Züge lag, denen man ebenso gut die Fähigkeit zur Liebe wie die zum Hass ansah.“

representa a mulher romântica, pois não é comparável às mulheres “brilhantes que desempenham um papel na poesia romântica”²¹⁰ (TOUAILLON, 1919, p. 567). Contudo, a personagem é apresentada como uma conhecedora da arte, uma vez que ela, assim como Florentin, se interessa pelo assunto. Em uma das cenas do romance, ela encanta a todos enquanto toca piano, por exemplo. Ela não demonstra em nenhum momento ser muito intelectual, mas também não vive aversa à poesia ou a assuntos artísticos; seu interesse pela arte é destacado já no primeiro capítulo, quando todos cantam juntos no pavilhão do jardim. Para Touaillon, “o fato de Juliane descrever como a maior felicidade da mulher encontrar um marido que também seja seu amigo, não é uma exigência do Romantismo, já que esse tipo de ideia já se manifestava no classicismo”²¹¹ (TOUAILLON, 1919, p. 568-69).

Embora essa busca tenha tido sua base no classicismo, ela foi uma demanda que se fortaleceu no Primeiro Romantismo Alemão, principalmente a partir dos ideais do amor romântico defendidos por F. Schlegel. Esse é o ponto central de *Lucinde*, por exemplo: união entre amor e paixão, ou seja, amor espiritual e sensual como base do matrimônio. De acordo com os argumentos apresentados, “o companheiro ideal, a troca de traços masculinos e femininos, e a demanda apenas pelo amor se aproximam do ideal ético de Schleiermacher e Friedrich” (TOUAILLON, 1919, p. 569). Essas avaliações que permeiam a análise de Touaillon, muitas vezes de cunho mais moral do que crítico, parecem considerar, muitas vezes, a opinião que ela tem sobre a vida pessoal de Dorothea Schlegel, principalmente no seguinte trecho:

Este papel menor da questão feminina pode ser explicado sobretudo pela natureza tipicamente feminina de Dorothea, que exigia devoção incondicional ao homem e absorção total nele. Junto com Friedrich, ela nunca sentiu a necessidade de defender uma expansão de seus direitos. Pelo contrário, era na subordinação que via a mulher como condição básica para a felicidade feminina.²¹² (TOUAILLON, 1919, p. 568-69).

Ao considerar que Dorothea tenha assumido um papel menor na vida prática em comparação com Friedrich Schlegel, Touaillon corresponde os personagens de *Florentin* ao que

²¹⁰ No original: „Das alles wird aber mehr beschrieben als gestaltet, und zur wirklichen Verlebendigung des romanischen Frauenbildes kommt es nicht“.

²¹¹ No original: „Dass Juliane es als das schönste Glück der Frau bezeichnet, wenn ihr Gatte zugleich ihr Freund sei, ist keine Forderung, sondern hat sich schon vor der Romantik vorbereitet und besonders im Klassizismus ausgesprochen.“

²¹² No original: „Diese geringe Rolle der Frauenfrage erklärt sich vor allem aus Dorotheas typisch weiblicher Natur, der unbedingte Hingabe an den Mann und restloses Aufgehen in ihm Bedürfnis war, die neben Friedrich nie die Notwendigkeit empfand, für eine Erweiterung ihrer Rechte einzutreten, ja im Gegenteil in der Unterordnung der Frau eine Grundbedingung des weiblichen Glückes sah.“

ela acredita observar na autora do romance. A passividade de Dorothea em relação ao marido e a crença dela de que deveria servir de suporte para a desenvolvimento dele em detrimento das próprias ambições parecem se consolidar não apenas a partir do que a literatura crítica diversa ressalta, mas também pelos próprios relatos da autora em cartas, principalmente a *Schleiermacher*. No entanto, essa crença de que ela precisa assumir um papel basilar e de apoio no relacionamento não justifica o que foi considerado um “papel menor da questão feminina”. Essa análise ainda desconsidera a complexidade e variedade representativa das personagens do romance, já que Dorothea Schlegel buscou distinguir essas figuras, evidenciando, principalmente, que as mulheres não carregam como fato intrínseco a si a devoção à maternidade ou até mesmo uma áurea infantil e delicada. Cada uma de suas personagens carrega características próprias, rompendo com o ideal da mulher como ser divino, idealizado ou condutor puramente da luz. Ela também pode ser a perdição, como foi o caso da ex-esposa de Florentin que abortou seu filho, destruindo, dessa forma, seu sonho quase que concretizado de ser pai. Por outro lado, Touaillon reconhece mais aspectos do romantismo na obra, mas ainda reluta em considerá-la um texto romântico.

O fato de Florentin querer fazer da sua vida uma obra de arte e de a formação do seu ego ser o centro do mundo corresponde à concepção romântica da arte. Ele também compartilha um interesse romântico pela música e pelas artes visuais e os outros compartilham isso com ele, então as conversas sobre arte popular também surgem aqui. A influência romântica nas visões pedagógicas de Dorothea também não pode ser ignorada. É particularmente eficaz quando se discutem os antecedentes individuais da educação, o desenvolvimento das capacidades individuais, os direitos da infância e as manifestações contra qualquer tipo de coerção. Todos os personagens de Dorothea têm um forte sentimento pela natureza. De vez em quando, de acordo com a teoria romântica, podem ser encontradas abordagens para descrever o misterioso, mas essas abordagens permanecem. Não possui a arte romântica do humor, o sentimento das pessoas e da natureza fluindo umas para as outras. Para onde quer que ela olhe, ela é uma pessoa sóbria e estranha a qualquer tipo de intoxicação. Ela usa decorações e adereços românticos, mas a paisagem romântica não surge diante do leitor. A situação é semelhante quando se trata de tecnologia. Dorothea adotou algumas características externas da técnica romântica, como uma forma que se relaciona com a narrativa do quadro e a inclusão de interlúdios líricos, mas todo o resto se afasta muito da prática romântica.²¹³ (TOUAILLON, 1919, p. 569-70).

²¹³ No original: „Dass Florentin sein Leben zum Kunstwerk machen will, dass ihm die Bildung des Ich im Mittelpunkt der Welt steht, entspricht der romantischen Kunstauffassung. Er teilt auch das romantische Interesse für Musik und bildende Kunst und die anderen teilen es mit ihm, sodass es auch hier zu den beliebten Kunstgesprächen kommt. In den pädagogischen Ansichten Dorotheas ist der romantische Einfluss gleichfalls nicht zu verkennen. Besonders macht er sich dort geltend, wo vom individuellen Hintergrund der Erziehung, der Entwicklung der individuellen Anlagen, den Rechten der Kindheit gesprochen und gegen den Zwang aufgetreten wird. Allen Gestalten Dorotheas ist ein starkes Naturgefühl eigen. Ab und zu finden sich, der romantischen Theorie

Apesar de apresentar características não comuns aos romances consagrados do romantismo, como um herói que não concretiza sua formação e a mulher para além de uma imagem superficial e idealizada, Dorothea Schlegel mantém em *Florentin* aspectos que interagem não apenas com sua época, como também dialogam diretamente com o *Lucinde*, do qual nunca foi questionado o caráter romântico. Além disso, diferentemente do que foi apontado por Touaillon, em *Florentin*, o humor não é um elemento ignorado. Já no primeiro capítulo, por exemplo, o tom irônico da condessa Eleonore ao responder a uma provocação do marido sobre os papéis de gênero e as divisões de tarefas já representa esse elemento. Outro ponto importante é a função que a natureza desempenha ao passo que sua influência se mistura aos sentimentos e emoções dos personagens, mantendo uma conexão quase que palpável entre eles. Por isso, há uma fluência entre esses elementos. No entanto, Touaillon acertou ao defender que falta a fluência de sentimentos entre os personagens, já que o equilíbrio que havia entre Juliane e Eduard, por exemplo, acaba se abalando com a presença de *Florentin*.

Outra observação assertiva de Touaillon é em relação à organização estrutural do texto.

O conteúdo principal aparente ocorre em poucas semanas, o conteúdo real ocorre em várias décadas. O papel composicional que o herói desempenha o distingue muito dos heróis dos romances femininos mais velhos. Enquanto lá ele serviu principalmente como coadjuvante e, sobretudo, como complemento composicional necessário da heroína, aqui ele é o verdadeiro herói e sua própria existência é o foco de interesse. Não é a sua opinião sobre coisas geralmente importantes, mas sim a sua própria existência, sem levar em conta a existência daqueles que o rodeiam, que se torna o problema do romance. Os interlúdios líricos aproximam-se dos poemas românticos em sua natureza artificial e lúdica. Eles são habilmente ligados. O facto de serem todas improvisações de uma mesma figura torna-os mais prováveis, quer tomem o lugar de um monólogo, sirvam como uma introdução para definir o estado de espírito, ou correspondam a uma conversa social intensa. O próprio talento para a improvisação, motivo popular no Romantismo, também se enquadra na figura do herói.²¹⁴ (TOUAILLON, 1919, p. 570).

entsprechend, Ansätze zur Schilderung des Geheimnisvollen, doch es bleibt bei diesen Ansätzen. Sie besitzt nicht die romantische Stimmungskunst, das Gefühl des ineinander Fließens von Menschen und Natur; überall blickt bei ihr der nüchterne Mensch hervor, dem jeder Rausch fremd ist. Sie verwendet die romantischen Dekorationen und Requisiten, aber die romantische Landschaft steigt nicht vor dem Leser empor.

Auch bei der Technik verhält es sich ähnlich. Dorothea hat einige Äußerlichkeiten der romantischen Technik angenommen, SO z. B. eine Form, die mit der Rahmenerzählung verwandt ist, und die Einschaltung von lyrischen Einlagen, alles Übrige jedoch entfernt sich sehr stark von der romantischen Übung.“

²¹⁴ No original: „Der scheinbare Hauptinhalt spielt sich in wenigen Wochen, der wirkliche in mehreren Jahrzehnten ab. Die kompositionelle Rolle, welche der Held spielt, unterscheidet ihn stark von den Helden des älteren Frauenromans; während er dort meist nur als Nebenspieler und vor allem als notwendige kompositionelle Ergänzung der Heldin diente, ist er hier wirklicher Held und seine Existenz an sich steht im Mittelpunkt des Interesses. Nicht seine Stellungnahme zu allgemein wichtigen Dingen, sondern sein eigenstes Dasein ohne Rücksicht auf das Dasein der Nebenmenschen wird zum Problem des Romans. Die lyrischen Einlagen stehen in ihrer künstlichen und spielerischen Art den romantischen Gedichten nahe. Sie sind geschickt eingeschaltet;

Segundo Touaillon, Schleiermacher considerou a inclusão desses versos improvisados como um erro. Devido à vontade de Dorothea Schlegel de escrever uma obra que fosse considerada romântica, Karen Thornton afirma que ela acabou caindo em alguns estereótipos que pareceram até mesmo forçados no conjunto textual. Nesse sentido, “é significativo que o número de inserções líricas, que são apresentadas nas canções improvisadas de Florentin, são estritamente limitadas a fragmentos” (THORNTON, 1966, p. 167). Por isso, de acordo com ela, a crítica de Schleiermacher foi assertiva, mas o “propósito de Dorothea foi óbvio e a incoerência que isso causa dificilmente acrescenta mérito ao seu romance” (THORNTON, 1966 p. 167). A justificativa de Dorothea Schlegel para isso foi que ela “leu em um diário de viagem italiano que os italianos improvisavam em estrofes” (TOUAILLON, 1919, p. 571). Tanto Touaillon quanto Thornton menosprezam essas estrofes improvisadas e não reconhecem que esses mesmos versos foram elogiados por August Wilhelm Schlegel e a técnica usada neles foi reproduzida por Schelling e pelo próprio Friedrich Schlegel, como escreveu Dorothea Schlegel a Schleiermacher: “[...] deixo meu *Florentin* improvisar em tais estrofes fofas e diligentes, e elas saem tão bem que recebem todo o elogio do Mestre Wilhelm [Schlegel]. Este meu sucesso, naturalmente, é imitado, assim surgiram as estrofes de Schelling, e agora as do santo Friedrich [Schlegel]” (SCHLEGEL, D. 1913, p. 25-26: Jena, 06 de janeiro de 1800). Touaillon também reconhece que “a prosa de Dorothea é suave e habilidosa, com fluxo da narrativa, arredondamento da apresentação e certa pureza na estrutura das frases, mas [para ela], não há nada além disso.” Por isso, na obra “não brilha uma centelha de sentimento artístico mais profundo”²¹⁵ (TOUAILLON, 1919, p. 571). Falta ainda, segundo a crítica, o caráter romântico de forma profunda, visto que em *Florentin* não há os “excessos fantásticos ou representações coloridas intrincadas” (TOUAILLON, 1919, p. 572), os quais Touaillon entende como pontos centrais da escrita romântica. Na perspectiva dela, a sobriedade de Dorothea Schlegel distanciou seu texto do ideal romântico e beirou apenas a superfície. Ela ainda defende que *Florentin* é uma mistura de vários outros textos, como *Wilhelm Meister*, *Franz Sternbald*, faltando-lhe algo próprio e original. Em contrapartida, Thornton destaque o fato de muitos críticos se limitarem

dadurch, dass sie alle Improvisationen einer Gestalt sind, gewinnen sie an Wahrscheinlichkeit, ob sie nun die Stelle eines Monologes vertreten oder als Stimmung Erzeugende Einleitung dienen oder einer erhöhten geselligen Unterhaltung entsprechen. Auch das Improvisationstalent selbst, ein bei der Romantik beliebtes Motiv, passt zur Gestalt des Helden.“

²¹⁵ No original: „Die Verse sind auch wirklich glatt und geschickt; glatt und geschickt ist auch Dorotheas Prosa. Fluss der Erzählung, Abrundung der Darstellung, eine gewisse Reinheit des Satzbaues — freilich hatte Friedrich Schlegel einige Korrekturen an der Arbeit vorgenommen — zeichnen Dorotheas Roman aus, doch nichts reicht darüber hinaus und nirgends glüht ein Funke tieferer künstlerischer Empfindung auf.“

a um olhar superficial dessa obra, classificando-a como romance secundário e focando nas dependências literárias de Dorothea.

Para além dessas dependências, com o fragmento romântico, parece, no entanto, um significativo rastro do Esclarecimento que não recebeu a devida atenção que merecia. Além disso, o trabalho foi subestimado da mesma forma que as revisões e traduções. Isso transcende qualquer motivo utilitarista. Assim como outra novela romântica, *Florentin* incorpora uma confissão que pode ser entendida e apreciada apenas sob a luz do próprio passado da autora. (THORNTON, 1966, p. 164).

Apesar dessa oposição contemporânea de alguns críticos, a recepção de *Florentin* foi, em partes, favorável. O problema é que as opiniões negativas se sobressaem em relação às positivas ou até mesmo os elogios vêm seguidos por um “mas...”, o que contribui com a manutenção da falta de reconhecimento tanto do romance quanto de sua autora. Enquanto o “filósofo Karl Friedrich Walter Solger concluiu que *Florentin* é ‘como um todo, muito prazeroso e sensível’, também é ‘frequentemente muito chato e vazio’. ‘o estilo de Veit-Schlegel é tolerável’, anunciou um crítico anônimo, ‘mas a estrutura é ‘muito comum, trivial e ultrapassada’” (HELPER, 1991, p. 144), diziam outros. Entre aqueles que eram mais próximos de Dorothea Schlegel, “Schiller ironicamente recomendou o livro a Goethe como um exemplo de diletantismo, mesmo que lhe tenha faltado originalidade e que tenha sido animado ao ‘caçar fantasmas de velhos conhecidos’” (HELPER, 199, p. 144). Além disso,

Schiller e Goethe oscilaram entre elogios e críticas, mas ficaram surpresos com o talento da autora na estrutura do texto. Os românticos elogiaram-no naturalmente, apenas Brentano rejeitou o romance. Um opositor ao romantismo, chamado Merckel, colocou o *Florentin* contra o *Lucinde*. A Nova *Biblioteca Geral Alemã*, por outro lado, encontrou mais motivos para críticas do que elogios. A própria Dorothea reclamou que “não havia nada nele que fosse tão feliz e melancólico. . .”, assim como ela mesma era, já que o trabalho ainda estava dentro dela; ela disse que a palavra certa sempre pairou na frente de sua caneta, mas por trás dela havia palavras completamente diferentes que ela não reconhecia. [Como se as palavras fluíssem de forma natural e misteriosa]. Certamente ela foi sincera ao escrever a Friedrich que tais livros não deveriam ser escritos em um período tão misterioso, agourento e preparatório. Ela só viu o mérito de seu livro no fato de que ele “se esforça com todas as suas forças para o lacrimoso” e que ela o comparou com as “Bodas de Caná” de Veronese e obviamente acreditou que tinha uma riqueza de cores e apelo decorativo e que proclamava a beleza e o esplendor da vida.²¹⁶

²¹⁶ No original: „Die Aufnahme des Romans war günstig. Schiller und Goethe schwankten zwischen Lob und Tadel, waren aber von dem Formtalent der Verfasserin überrascht; Lotte fand trotz der vielen Anlehnungen „doch ein eigenes zartes Wesen darin“, die Romantiker lobten natürlich, nur Brentano lehnte den Roman ab. Ein Gegner der Romantik, nämlich Merckel, spielte den „Florentin“ gegen die „Lucinde“ aus, die „Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek“ dagegen fand mehr Anlass zu Tadel als zum Lob. Dorothea selbst klagte, es sei „nichts darin so

(TOUAILLON, 1919, p. 575).

Já em sua época, Dorothea Schlegel enfrentou fortes críticas não apenas em relação ao seu trabalho como também sua vida. Entre as mulheres do contexto do Primeiro Romantismo Alemão, ela e sua cunhada Caroline Schlegel são os nomes mais recorrentes. Enquanto a autora de *Florentin* mostra-se uma pessoa mais retraída e menos atrativa, sua cunhada era popular devido ao seu charme e “brilhante personalidade” (THORNTON, 1966, p. 162). Sua relação com Friedrich Schlegel foi alvo de julgamento até mesmo entre pessoas do seu ciclo social. “Carl Enders falava dela como uma ‘perdição’ e criticava sua devoção como esposa [...]. Semelhantemente, Ricarda Huch via Dorothea apenas como um impedimento para a carreira literária de Friedrich Schlegel.” (THORNTON, 1966, p. 162). Além desses, “Rudolf Unger, Ernst Wieneke e Heinrich Frinke também faziam esse tipo de crítica injustificável. Franz Deibel em seu tratado bem desenvolvido *Dorothea als Schriftstellerin* fez mais do que qualquer outro para estabelecer a importância de Dorothea” (THORNTON, 1966, p. 162).

Mesmo que Carolina Schlegel fosse tão bem aceita em seu círculo social, foi Dorothea Schlegel quem de fato se apresentou como uma figura ativa do romantismo, uma vez que “ela traduziu, fez revisões e contribuiu com a literatura romântica com sua obra *Florentin*” (THORNTON, 1966, p. 162). Para Martha Helfer, o que está por trás das críticas tão pesadas ao romance de Dorothea Schlegel foi percebido pela própria autora, uma vez que houve uma mudança na recepção da obra a partir do momento em que ela perdeu seu caráter anônimo. “Quando *Florentin* foi publicado anonimamente, muitos atribuíram suas ideias ao seu editor, F. Schlegel, e muitos elogios ao romance foram retirados assim que Veit-Schlegel emergiu como a verdadeira autora. Essa era a ‘provocação’ de ser uma autora feminina por volta de 1800.” (HELPER, 1999, p. 145). Nesse sentido, é impossível ignorar a questão de gênero, uma vez que essa mudança na recepção da obra evidencia a tendência para se julgar trabalhos femininos e encontrar justificativas para os masculinos como originais, ousados, vanguardistas etc. Além disso, há ainda um ponto muito relevante apontado por Helfer: Dorothea “ainda era judia na época” (HELPER, 1999, p. 145). Enquanto suas contemporâneas, como exemplificadas por Helfer, Mary Wollstonecraft, Olympe de Gouges, e Theodor Hippel tendiam a uma escrita

fröhlich und wehmütig . . .”, als sie selber war, da das Werk noch in ihr lag; sie meinte, das rechte Wort sei ihr immer vor der Feder geschwebt, aber hinter dieser seien schließlich ganz andere Worte gestanden, die sie nicht wieder erkannte. Es war gewiss ernst gemeint, wenn sie an Friedrich schrieb, solche Bücher sollten in einer so geheimnisreichen, ahnungsvollen und vorbereitenden Zeit gar nicht geschrieben werden dürfen. Nur darin erblickte sie das Verdienst ihres Buches, dass es „mit aller Macht dem Weinerlichen entgegenstrebe“ und dass es „allerliebste Geschichtchen recht gebildet“ vortrage. Sie verglich es mit Veroneses *Hochzeit zu Kana*, glaubte also offenbar, dass es Farbenreichtum und dekorativen Reiz besitze und Schönheit und Lebensglanz verkündige.“

em defesa dos direitos das mulheres, Dorothea Schlegel mantinha-se atrelada aos ideais educacionais de Rousseau que visavam à passividade e dominação feminina (HELFER, 1999, p. 145). Esse aspecto foi o grande influenciador para a crítica negativa contemporânea. Touaillon, uma crítica da literatura feminina e feminista, fez questão de dedicar metade de um capítulo de livro ao argumento de que *Florentin* não seria um exemplo nem de obra romântica, muito menos feminina.

Segundo Karen Thornton, a influência dos ideais românticos é tão forte e perceptível no romance de Dorothea Schlegel quanto sua formação iluminista baseada na filosofia do pai dela, Moses Mendelssohn, da *Humanitätsreligion* (Religião da Humanidade). Além de

pregar a tolerância, ele se voltou contra a forte dominação da igreja. De acordo com ele, a igreja não tem o direito de influenciar forçadamente as convicções de alguém [...]. Além disso, a igreja não deve influenciar a fé baseada no estímulo do medo ou da esperança, ou da recompensa e da punição. A essência da religião é o amor e a caridade. Os deveres dos homens são idênticos aos de Deus. Caridade não é matéria de status, mas deve ser deixado para o individual. (THORNTON, 1966, p. 165).

Essa influência na formação de Dorothea Schlegel foi fundamental para a abordagem que ela faz da temática religiosa em *Florentin*. De acordo com Thornton, “Dorothea expressou uma visão que era diametricamente oposta à glorificação romântica do catolicismo” (THORNTON, 1966, p. 165). Essa perspectiva é claramente perceptível nos relatos do protagonista sobre sua infância no monastério, a complexa relação com a mãe e as dificuldades de lidar com o fanatismo religioso dela. A influência religiosa, principalmente concretizada por meio dos monges que coordenam o local onde ele viveu por alguns anos, obscurece não apenas a aura que envolve a suposta mãe como, principalmente, distorce a relação entre ela e o suposto filho, mesmo que ele fosse seu preferido em comparação à irmã (filha biológica dela). A atmosfera ambiental do romance muda abruptamente nesse ambiente dogmático. Há um rompimento da clareza das coisas que dá espaço à obscuridade da infância no monastério.

Florentin nos leva à sinistra atmosfera da vida monástica, visto pelos olhos do Esclarecimento. Ele é preparado para sua vocação espiritual pelo conselheiro da sua mãe, um padre Beneditino, e por um tutor privado da mesma ordem. Ambos, o padre e o tutor, transpõem a mesma impressão desfavorável em Florentin, e a descrição de Dorothea desses homens é exagerada ao ponto de sensacionalismo. O padre é descrito como hostil e arrogante; com uma face fria e sombria; o tutor é descrito da mesma forma. (THORNTON, 1966, p. 167).

As figuras religiosas são retratadas na contramão do que comumente se espera, sem menção a motivos nobres ou que não sejam egoístas” (THORNTON, 1966, p. 168). Essa abordagem também foi alvo de críticas. Assim, Thornton segue argumentando que Dorothea, “no entanto, se considerou obrigada a dar ao seu romance uma aparência romântica. Para atingir esse propósito, ela pegou emprestado traços, a maioria de *Franz Sternbald*, que foram usados de forma estereotipadas e superficiais” (THORNTON, 1966, p. 166). Para Thornton não se trata de desconsiderar *Florentin* uma obra romântica, mas de perceber que há nele mais influências do que esse único movimento. Ainda assim, ela categoriza a crítica à dominação religiosa abordada por Dorothea Schlegel como sensacionalismo e fator enfraquecedor do romance. De fato, há um exagero na representação feita em *Florentin*, mas ele não perde seu valor estético ou chega a ser panfletário. Embora a crítica seja de fato ao catolicismo, ela se abrange ao dogmatismo cego de forma mais geral e, provavelmente, concretiza a personificação da própria mãe de Dorothea, Fromet Mendelssohn, a qual foi extremamente religiosa. Apesar de ser casada com um dos grandes pensadores do Esclarecimento e renomado filósofo, Fromet assumiu fielmente o papel da mulher doméstica, passando sua vida criando os filhos e cuidando da casa, principalmente com o auxílio de Dorothea, a qual teve metade da juventude dedicada ao apoio da mãe e o florescer da adolescência em conflito com os pais, principalmente com a parte materna. Esse tipo de situação foi vivenciado tanto por ela quanto por outras de suas amigas, como Sarah Meyer e Henriette Herz. A abordagem de Dorothea é explícita sobre o catolicismo, mas ela parece ir além disso, aprofundando nas relações familiares que se desestabilizam devido ao dogmatismo exagerado. A relação conflituosa entre ela e a mãe não foi resolvida. Ela chega a escrever para Madame de Staël que acreditava que a mãe havia morrido insatisfeita com ela (STERN, 1991, p.30). “As jovens judias não se rebelavam contra os pais tão frequentemente, mas sim contra as mães, essas guardiãs das tradições [...]” (STERN, 1991. p. 30).

A abordagem de Dorothea sobre a temática religiosa não se limita apenas à obscuridade por trás da frieza, da perversão ou do egoísmo. A tia Clementina, que, na juventude, havia sido pintada como Santa Cecília, é uma personagem que rompe com esse paradigma, dedicando sua vida aos mais necessitados.

A devoção de Clementina se dá, primeiro, aos cuidados dos doentes e pobres. Sua dedicação é uma incorporação virtuosa dos ensinamentos sobre amor e caridade de Moses Mendelssohn. Junta a um médico, ela cuida e abriga um grupo de jovens crianças, cujos pais eram pobres demais para criá-los propriamente. Muitas casas e uma parte especial da sua propriedade são destinadas apenas para esse propósito. (THORNTON, 1966, 170)

Apesar de se distanciar dos argumentos de Touaillon, ao defender um posicionamento mais otimista e menos acusatório do romance de Dorothea Schlegel, Thornton também não concordar que *Florentin* seja um exemplo de texto do romantismo. Segundo ela, Dorothea definitivamente tentou escrever uma novela romântica, mas sua contribuição não passou dos elementos românticos superficiais (THORNTON, 1966, p. 171). Baseada nos artigos dessas duas críticas, Martha Helfer escreveu *Dorothea Veit-Schlegel's Florentin: Constructing a Feminist Romantic Aesthetic*, a fim de contra-argumentar a defesa delas contra os elementos românticos de *Florentin*.

De acordo com Helfer, “muitos comentadores, homens ou mulheres, ficam relutantes em considerar Dorothea Schlegel como uma romântica de Jena, uma feminista ou até mesmo uma autora feminina”²¹⁷ (HELPER, 1996, p. 144). Mais do que isso, para muitos, “seja como mulher, ou como escritora, a autora do romance sarcástico *Florentin* foi considerada uma vergonha para o seu sexo. Hannah Arendt, por exemplo, disse que ela era ‘uma mulher que se deve esquecer logo’” (HELPER, 1996, p. 144). Além disso, Dorothea Schlegel ainda fica às margens dos trabalhos críticos sobre a produção feminina, quando chega a ser citada, é apenas como exemplo de um nome para contextualizar algum círculo social ou intelectual. Nem mesmo os trabalhos dedicados especificamente para mulheres do romance, como é o caso de *Leben Schreiben*, de Christa Bürger, destinam um capítulo a Dorothea Schlegel. Já Carolina Schlegel, constantemente, ganha um capítulo sobre si. Helfer atribui essa marginalização ao fato de que, “para a maioria dos leitores críticos, *Florentin* é, no mínimo, uma narrativa não sofisticada e até mesmo sentimental” (HELPER, 1996, p. 144).

A truncada carreira literária dela [Dorothea Schlegel], sua disposição à dominação masculina e seu crescente conservadorismo a levaram à tácita acusação, em muitas literaturas secundárias, de que Veit-Schlegel falhou em viver seu potencial como mulher, escritora e como uma romântica. Para alguns, *Florentin* é, no melhor, uma imitação subsidiária ou inferior de *Lucinde*, de Friedrich Schlegel. Acredito que tais avaliações são moldadas por preconceitos e pressuposições injustificadas tanto sobre a escrita feminina quanto sobre o que envolve o Romantismo. (HELPER, 1996, p. 146).

A análise de Martha Helfer vai de encontro do que se defende neste trabalho. Ela ainda vai além, ao defender que *Florentin* é “um discurso masculinista paródico que é profundamente feminista em sua importância” (HELPER, 1996, p. 146). De acordo com ela, *Florentin* exemplifica a impossibilidade de se escrever como mulher, e isso é ponto central da teoria

²¹⁷ No original: [...] male and female commentators alike have been loath to label Veit-Schlegel a Jena Romantic, a feminist, or even a female author.”

feminista de Dorothea Schlegel (HELPER, 1996, p. 146). Não se trata de tentar “ouvir as vozes femininas” no romance, como inadequadamente fizeram alguns críticos, mas em ler o texto “nos parâmetros da teoria estética do Romantismo de Jena” (HELPER, 1996, p. 148).

Segundo Helfer, a maioria dos críticos masculinos tentam encontrar em *Florentin* “algo feminino”, argumentando que, se ele foi escrito por uma mulher, haverá algumas características femininas nele, ao mesmo tempo que defendem que Dorothea Schlegel não pode ser lida nem como mulher, nem como romântica, como fez Christine Touaillon. Para Touaillon, Liliane Weissberg e Inge Stephan, críticas femininas, *Florentin* não é um romance nem mesmo feminino. A tendência de categorizar *Florentin* como uma literatura trivial ou de não perceber uma abordagem teórica nele é fruto de uma leitura superficial e já carregada de preconceitos. Esse tipo de leitura pode levar ao reforço da inferioridade do romance de Dorothea Schlegel. Mais do que isso, os argumentos de que ela foi uma mulher que se manteve passiva e indiferente, como acredita Touaillon, por exemplo, desconsideram as atitudes de coragem e emancipação adotadas por ela. Por tomar decisões opostas aos padrões da época, como o próprio divórcio por exemplo, “rompendo com o papel definido para ela por seu pai” (HELPER, 1996, p. 148), mas viver a maior parte da vida dedicada ao seu companheiro, Dorothea representa uma “figura de contradição: por um lado, insegura, modesta e subordinada; por outro lado, bem-educada, independente e brilhante” (HELPER, 1996, p. 148).

Stephan, por exemplo, atribuiu o que considerou positivo na obra como fruto da participação de F. Schlegel, retirando qualquer mérito de Dorothea Schlegel.

Apesar de Veit-Schlegel ter sido profundamente insegura consigo mesma como escritora, como afirmado por Stephan (97), acredito que o texto dela evidencia uma sofisticação teórica que contraria a insegurança de sua autora. Mesmo que Veit-Schlegel tenha buscado escrever *Florentin* como uma teoria ou que tenha sido Friedrich Schlegel que tenha participado e moldado essa teoria, esse tipo de pergunta não é do interesse do Romantismo de Jena: coautoria é sem dúvidas elemento do espírito da Sinfilosofia do romantismo (a universalização, pluralidade sintética dos textos, ideias e autores), e os românticos acreditavam que um texto diz do que seu autor pode saber. (HELPER, 1996, p. 148).

Nesse contexto e em oposição à maior parte da literatura secundária, Martha Helfer busca evidenciar que *Florentin* não apenas contribuiu com a teoria do Primeiro Romantismo como ainda apresenta um discurso feminista, o qual “demanda um modo diferente de leitura dos romances masculinos contemporâneos a ele” (HELPER, 1996, p. 148). Mais do que isso, seguindo a defesa do próprio Friedrich Schlegel, Helfer entende que “‘a escrita feminina não está no que é dito, mas no que não é dito’. Talvez *Florentin* precisa ser lido a partir do que não

está dito em sua estrutura ou nível teórico, assim como pelo que é dito por sua temática ou nível narrativo” (HELPER, 1996, p. 149). Mais do que isso, é preciso analisar as observações que Dorothea Schlegel fez do próprio romance, uma vez que sua ironia nessas análises, como gesto de negatividade, constitui a essência da teoria romântica feminina (HELPER, 1996, p. 149). Irônica e negativamente, Dorothea Schlegel

declarou que *Florentin* não era um romance, mas um currículo (*Lebenslauf*), ela afirmou que o texto não tem nenhuma das qualidades de um romance e que nem era uma contribuição para a ciência da antropologia, nem pretende efetuar a perfeição moral para almas depravadas ou errantes. “Corações ternos’ não se encontrariam representados em seu romance. Ela afirmou que seu romance não é um espelho no qual mulheres vaidosas veriam suas imagens refletidas mais lindamente do que eram na vida real. Ela ainda afirmou que se arrependeu de categorizar sua obra como um romance, pois ela pensava que o herói daquele gênero deveria representar seu autor, ou pelo menos o ideal do autor, e então pergunta, ironicamente, se ele não buscaria em vão por tal autorrepresentação em seu texto. (HELPER, 1996, p. 149)

Para sustentar a argumentação de que *Florentin* não seria apenas um romance, mas uma instância do Romantismo de Jena, Martha Helfer, esquematiza esse movimento em quatro parâmetros. 1) teor polissêmico: “os textos são construídos para ressonar uma variedade de níveis” (HELPER, 1996, p. 149), o que possibilita perspectivas de leituras diferentes ou até mesmo contraditórias, dependendo da forma como são analisados. Para ela, *Lucinde* é um exemplo disso. 2) discurso da autorreflexão: o texto “contém sua própria teoria”, fortalecido pela formação de *Athenäum-Fragmente* por meio de fragmentos. Nessa perspectiva, ela defende que *Florentin* é um texto feminista e que carrega sua própria teoria feminista. 3) Construção poética do sujeito autopositionado, “um feito reservado ao sujeito masculino em *Lucinde*. 4) Autocrítica ligada diretamente à autorreflexão.

Florentin atrai seus leitores para um senso de complacência ao imitar seus predecessores literários, mas ironicamente mascara o fato de que sua estrutura de autoabrogativa enfraquece o próprio discurso que imita. Veit-Schlegel fornece um glossário sobre os princípios estéticos que estruturam seu texto quando compara escrever seu romance a agarrar-se ao sempre evasivo mercúrio: justamente quando você pensa que o agarrou, ela diz, você descobre que quebrou apenas pequenas contas, enquanto a bola real de mercúrio escapa de você repetidamente, até que nada resta além de pequenos pedaços, e o todo desaparece para sempre. [...] *Florentin* põe em jogo uma série sem fim de metonímias displicentes que indeterminam a totalização do discurso masculino exemplificado em *Lucinde*, de Schlegel. (HEFLER, 1996, p.149-150)

As análises que buscam entender a participação feminina no mundo letrado acabam se dividindo em dois grupos: o dos pensadores que atribuem às mulheres uma habilidade sensível

e nata, por isso a capacidade de se expressarem leve e naturalmente por textos epistolares, e o grupo de críticas feministas que se opõem direta e radicalmente ao primeiro grupo. A questão é que essa dicotomia coloca em oposição direta ideias que possam se relacionar e se complementarem. Esse binarismo acaba criando uma atmosfera conflituosa, enquanto um pode contribuir com o outro, além de ignorar elementos de valor para o entendimento da escrita feminina. Um grande exemplo disso é o fato de livros que fundamentam seu conteúdo na análise feminista de textos escritos por mulheres durante o romantismo alemão não considerarem o trabalho de Dorothea Schlegel. Como “no geral, a crítica feminista à estrutura hegemônica defende que não há essência humana ou trans-histórica, e que a subjetividade humana é uma construção de códigos culturais” (FRENCH, 1996, p. 16), parte das observações delas acaba não considerando que esse constructo cultural que impulsiona o comportamento da sociedade, da mesma forma que vai foi se consolidando ao longo dos anos, não será desconstruído de forma imediata. Por isso, há um posicionamento radical em oposição à forma de vida que Dorothea Schlegel escolheu para si.

Ao definir essa autora como uma figura passiva que se entregou ao papel de devoção e esposa, acabam ignorando as atividades emancipatórias dela e desconsiderando os elementos críticos e de ruptura do romance dela com a tradição na divisão dos papéis de gênero. Por isso, é necessário um olhar que considere a complexidade humana em desconstruir um paradigma e, gradualmente, reconstruir nossas formas não apenas de se colocar como mulher, mas ainda de se representar como escritora.

4. ESTÉTICA E ESCRITA DE SI NAS CARTAS DE DOROTHEA SCHLEGEL

O que é uma carta, senão alguns movimentos de uma alma, alguns instantes de uma vida, capturados pelo próprio sujeito e fixados no papel? (Gustave Lanson)

O trabalho de análise de textos epistolares é de grande complexidade, pois esse tipo de documento pode se apresentar tanto como arquivos de memória individual quanto coletiva. Muitos daqueles que foram produzidos durante o século XVIII ainda representam a arte narrativa do romantismo, seja por suas abordagens estéticas e críticas, seja por seu caráter fragmentário, tão caro ao grupo de Jena. As cartas, por muito tempo, ficaram em um entrelugar por serem um “gênero literário indefinível, [já que] flutuam entre categorias vagas: arquivos, documentos, testemunho” (DIAZ, 2016, p. 11). A grande discussão era se elas deveriam ser consideradas textos com valor estético ou se não passavam de produções biográficas e

menores²¹⁸. Para alguns, cartas são consideradas “textos supostamente fúteis, muitas vezes escritos no prazer e para o prazer, e que não se ajustam em sua trivialidade profana e seu polimento conversacional ao obscuro e inquietante comércio com as musas denominadas literatura” (DIAZ, 2016, p. 11).

Foi a partir do século XVIII que “as cartas, como gênero, atraíram a atenção dos críticos literários” (EARLE, 2016, p. 1). Por não serem regidas por leis limitadoras de sua estrutura ou eixo temático, além de não necessitarem de uma motivação ou obrigação para ser, elas foram renegadas por muitos críticos e desconsideradas como exemplos de textos literários. Para eles, os textos epistolares são “excessivamente prisioneiros do gesto de comunicação que os fez nascer e do desejo que os levou até um destinatário único, [por isso,] esses ‘farrapos de papéis’ nunca terão a graça solene dos manuscritos de alguma futura obra” (DIAZ, 2016, p. 13). Nessa perspectiva crítica e bastante limitadora, as cartas não têm nada a acrescentar do que apresentar aspectos pessoais de seus remetentes, pois acreditam que elas “prendem em suas redes apenas o corriqueiro ‘miserável amontoado de segredos’ que uma existência humana acumula” (DIAZ, 2016, p. 11).

Essa adjetivação das cartas como “farrapos de papel”, segundo Brigitte Diaz, é comumente usada por epistológrafos como uma tentativa de “evocar a escrita ‘menor’ da carta” (DIAZ, 2016, p. 13). Esse tipo de termo não parece ser tanto para desvalorizar as cartas em si, mas para isentar seus sujeitos de qualquer critério ou cobrança, já que, ao se referir a uma carta como “farrapo de papel”, o autor se mostra descomprometido para cumprir qualquer regra, expectativa ou até mesmo temática ou estrutura prévias. A carta passa a ser o espaço da liberdade para se expor, sem se comprometer a ter que dar qualquer explicação. No entanto, nem sempre a expressão que vem ao mundo por meio das cartas representa, necessariamente, o livre pensamento. Quem as escreve não se expressa completamente livre e sem preocupações ou cerimônias, mas, ainda assim, muitos pretendem não se responsabilizar por esses textos, diferentemente do que se espera em relação aos que são categoricamente tidos como literários ou até mesmo filosóficos.

Bem antes do advento da caneta-tinteiro, como usavam canetas e tinteiros separados, era comum que houvesse borrões, porque a tinta respingava, favorecendo o tradicional “desculpe os erros e os borrões”, no final da carta. As pessoas escreviam rascunhos num livro, um livro-caixa encadernado, de

²¹⁸ É importante observar que, na Antiguidade, as cartas eram meios de comunicação que tinham como objetivo central atender a “necessidades burocráticas de expansão de impérios, mas as cartas pessoais e familiares não eram desconhecidas mesmo em tempos muito antigos. Arqueologistas descobriram milhares desse tipo de carta do Novo Reinado Egípcio. Nos séculos seguintes, cartas continuaram a ser usadas com os mesmos objetivos: necessidade de mostrar poder e a circulação entre os menos elevados” (EARLE, 2016, p. 1),

grandes dimensões, chamado “Borrador”. Escreviam lá, porque podiam se arrependar, riscar, ler outra vez, modular a expressão etc. Depois passavam a carta a limpo, em papel de boa qualidade, papel de fibra de linho, com letra desenhada. Se houvesse borrão, jogavam fora a carta, faziam outra. E o original ficava preservado nesse livro, que se tornava um arquivo. Depois, a pessoa pegava uma régua, aplicava-a obliquamente sobre a página do livro, passava um risco da esquerda, embaixo, para a direita, na parte de cima; conforme o caso, escrevia a data em que enviou a carta e se houve resposta. O destinatário realizava o mesmo processo. (GALVÃO, 2008, p. 16).

Esse cuidado na produção de cartas evidencia que havia uma dedicação para essa escrita do que uma simples disposição palavras sobre o papel e o envio a alguém. Apesar de haver um cuidado com a produção, no texto epistolar, não há, normalmente, adornos ou elementos de caráter supérfluos. O objetivo central da carta, a partir do século XVII é de “transcrever o discurso do indivíduo social que se expressa nela” (DIAZ, 2016, p. 16). Em síntese, a carta passa por uma grande mudança entre os séculos e, assim, vai perdendo seu caráter erudito. Esses textos, que antes eram escritos com maior preocupação retórica, começam, no século XVII, a perder a “afetação” e a “altivez pedante da grande tradição retórica” (DIAZ, 2016, p. 16). Nesse contexto,

À luz das novas diferenciações, a retórica foi condenada como forma híbrida enfadonha: ela era demasiada subjetiva onde cabia ser objetiva, e permaneceu estranha e objetiva onde deveria articular sua própria subjetividade. Por fim, a retórica garantia a unidade entre Antiguidade e Modernidade na continuidade da tradição. Com a cisão entre ambos, o tempo ficou visível como abismo cada vez mais profundo, com correspondentes seus na consciência histórica e no estranhamento temporal. (ASSMANN, 2011, p. 101).

Essa mudança na produção epistolar deflagou um novo momento e trouxe novas perspectivas e novos adeptos à troca de cartas. O gênero que era, mesmo que ainda no campo do marginal, voltado apenas aos homens bem letrados que exibiam suas habilidades poéticas e eruditas nas trocas cotidianas, passa a ser o espaço da escrita fluida e descompromissada. No entanto, o que de fato fez a carta atrair um número maior de adeptos foi a abertura para aqueles que não faziam parte do mundo erudito, como as mulheres. Além dessa nova perspectiva, a forma como são escritas sofre variações ao longo de diferentes séculos, por isso “carta é um eterno tema de debates” (DIAZ, 2016, p. 15). Assim,

No fim do século [XVII], não se espera mais das cartas a perfeição bem calibrada de uma composição retórica impecável, mas nelas se aprecia, bem ao contrário, as falhas, as hesitações e as pausas de uma palavra simplesmente humana. É nessa época que a carta reivindica claramente o título de “espelho da alma”, segundo uma metáfora tão emblemática quanto estabelecida, já

presente em Demétrio. Nesses meados do século XVII, cria-se um novo consenso do qual Paul Jacob, entre muitos outros, se faz o intérprete em seu *Parfait secrétaire*: “Não existe nada mais poderoso para vencer uma alma do que uma carta enriquecida de belos pensamentos e as nossas palavras são como espelho. Esses representam o rosto do nosso corpo e aquelas revelam nossa alma”. (DIAZ, 2016, p. 16-17)

Apesar das oscilações críticas em relação aos textos epistolares, a grande mudança, que também é de relevante interesse aqui, é essa nova perspectiva que surge no final do século XVII, suas ramificações que prevaleceram durante o século XVIII e o que ganhou importância até início do XIX, sendo esses dois últimos contexto de escrita de Dorothea Schlegel e de destaque dos primeiros românticos de Jena. A ideia central das cartas passa a ser a oposição à normativa retórica e “a expressão de si que se opera na relação com o outro” (DIAZ, 2016, p. 17). Mais um ponto de observação é quanto a essa crença de uma expressão sincera e profunda do eu. Nessa nova perspectiva, a confiança de que todo epistológrafo esteja se “desnudando” ao escrever uma correspondência indica uma espera ingênua, já que nem todos se libertarão ou confiarão expor os sentimentos mais íntimos ao outro. Além disso,

a escrita da carta origina-se em uma verdadeira subjetividade; é a expressão liberta da preocupação de excelência retórica de uma pessoa e não mais a execução estabelecida de um discurso social ou institucional. Montaigne [...] defende o uso livre de sua pena submetida ao único capricho de sua inspiração: “Escrevo sempre minhas cartas rapidamente (...). Começo normalmente sem projeto; o primeiro traço produz o segundo. (DIAZ, 2016, p. 17)

Apesar de ser um gênero que permeia não apenas discussões acerca da sua valorização, mas também sobre seus conteúdos e uma liberdade estrutural, as cartas são de grande importância para este trabalho. Um dos motivos para isso é o fato de, por meio delas, Dorothea Schlegel ter expressado opiniões e emoções sobre seu contexto de escrita, sobre eventos do cotidiano e, conseqüentemente, sobre o movimento do Primeiro Romantismo Alemão. Além disso, essa leitura também permite entender o lugar dela como mulher judia no contexto em questão. Neste capítulo, será considerada principalmente a abordagem epistolar do século XVIII – momento da escrita de Dorothea Schlegel – a partir do seu caráter de escrita livre e sem intenção estética, o que não significa que elas não tenham valor estético ou foram produzidas sem seguir qualquer parâmetro de produção. Aliás, mesmo que o texto epistolar tenha ganhado a alcunha de liberdade e desconstrução de um paradigma ou de uma estruturação rígida e erudita, sua forma básica – local, data, vocativo, despedida – mantiveram-se. A partir dessa leitura, será analisado até que ponto o texto epistolar pode ser considerado “escrita de si” e parte considerável da literatura.

Entre as cartas acessíveis, o foco será nas que foram enviadas a Schleiermacher, na medida em que esses textos se revelarem importantes para entender como Dorothea Schlegel se colocava durante o Primeiro Romantismo Alemão, além de representarem memória coletiva, já que fazem referência a eventos e personalidades significativos para o momento. Uma análise mais digna do gênero epistolar deveria considerar, necessariamente, a troca de correspondência por via dupla, ou seja, o que foi produzido pelos dois remetentes que se escrevem, pois, por meio dela, seria possível tanto acompanhar o desenrolar das ideias entre eles quanto ter acesso ao texto que deflagrou ideias ou pensamentos de importância para o entendimento do todo. No entanto, nem sempre o acesso ao material das duas partes é possível, o que, muitas vezes, reforça uma lacuna que impede uma análise mais precisa. Dessa forma, nossa análise limita-se apenas às cartas que foram escritas por Dorothea Schlegel, já que as respostas enviadas pelo amigo Schleiermacher não estão acessíveis.

4.1 Cartas: arte narrativa do romantismo

A partir de uma mudança de percepção em meados do século XVII, os textos epistolares perderam seu caráter eloquente ou academicista e passaram a ser valorizados exatamente por se caracterizarem como uma “escrita livre” e despretensiosa, um “espelho da alma” no qual seus sujeitos se desnudam. Além de ser uma forma de expressão literária, as cartas também foram ferramentas importantes para a construção de identidade no século XVIII, e seu papel variou de acordo com as relações e expressões de si da época. As mudanças sociais e culturais desse período que estão relacionadas à escrita não se limitam à nova perspectiva que busca imprimir nas cartas memórias e reflexões livres, mas se trata ainda de um processo que “atesta os progressos da alfabetização e uma relação posta entre leitura, escrita e autoconhecimento” (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 15). Na relação com o outro ou consigo mesmo por meio da reflexão estabelecida no desenvolver de textos pessoais, como a carta ou o diário, esse momento foi marcado por uma mudança de perspectiva social em relação à solidão, a qual, até final do século XVII, era evitada, pois entendia-se que “a solidão gera o tédio: [ou seja], é um estado contrário à condição humana” (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 15). No entanto, estar sozinho passa a ser uma busca, já que possibilita a autorreflexão e o ócio.

Essa nova dinâmica, conseqüentemente, influencia a própria ideia de amizade, já que a “tendência à solidão convida a partilhá-la com um amigo querido, selecionado no círculo habitual, em geral mestres, parente, servidor ou vizinho, especialmente escolhido, apartado dos

outros. Um outro eu.” (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 16). A saída de uma vida em meio à multidão para uma mais serena apresenta, paradoxalmente, a necessidade de o indivíduo se voltar mais para si, ao mesmo tempo que passa a haver uma nova demanda: uma relação direta com o outro na vida íntima. Ao mesmo tempo que uma figura amiga e confidente representa o estar fora de si, ela também simboliza a intimidade, pois essas relações são marcadas pela confissão, fidelidade e confiança. O contato que se dava com o ciclo de amizades, que passou a ser cada vez mais íntimo e menor, não se limitava apenas ao presencial, mas se concretizava por meio das trocas de cartas, as quais também serviam como manifestação de “um sentimento mais polido, um relacionamento tranquilo, uma prazerosa fidelidade, com toda uma gama de variedade e de intensidade” (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 16). Nesse sentido, o texto epistolar carrega consigo a abertura para a manifestação de si, de ideais e, durante o século XVIII, da sentimentalidade.

Todas essas mudanças – e muitas outras – contribuem para uma nova maneira de conceber e levar a vida cotidiana, não mais ao acaso das etapas, da utilidade mais banal, ou ainda como complemento da arquitetura e da arte, e sim como uma exteriorização de si mesmo e dos valores íntimos que cada um cultivava em si. (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 16).

A percepção de uma nova dinâmica sociocultural que conduz o indivíduo para o isolamento e a possibilidade, portanto, de autoexpressão, seja na escrita ou na leitura textual, não é unânime. “Naomi Tadmor [...] criticou a imagem acadêmica da leitura solitária feminina de romances, argumentando que muitos críticos não consideraram a natureza familiar e comunal da leitura, por isso passam uma ideia historicamente imprecisa” (EARLE, 2016, p. 6). Além disso, é preciso considerar até mesmo a dinâmica e a realidade familiar de cada uma das mulheres leitoras. Enquanto algumas viviam com direito e acesso a um espaço mais íntimo e privado, como um quarto próprio, por exemplo, outras compartilhavam seus aposentos, fosse com os irmãos ou até mesmo com o marido. Claramente, aquelas que eram mais pobres, além de viverem em casebres minúsculos e sem direito à privacidade, não eram letradas e, no geral, também estavam afastadas da atividade da leitura. No entanto, as que faziam parte da classe burguesa ou da nobreza viviam realidades diferentes no ambiente familiar. Independentemente disso, é necessário considerar o prazer e a busca por momentos de socialização familiar por meio da leitura como atividade cotidiana e conjunta.

Pensando em uma maior precisão histórica, é importante uma visão que busque o equilíbrio entre esses dois comportamentos referentes não apenas à escrita, mas também à leitura, principalmente feminina, e a busca social pelo individualismo, em um momento em que

“os espaços sociais que a conquista do Estado e os recuos da sociabilidade comunitária deixaram livres [e que] vão ceder lugar ao indivíduo para se instalar no isolamento, na sombra” (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 16). Ou seja, ao mesmo tempo que se buscava mais os momentos de solidão, havia também a comunhão como atividade de partilha e leitura, fosse em contextos menores – em família – ou mais abrangentes – nos salões frequentados por pessoas mais próximas, mas perdia-se o costume da vivência em grandes grupos ou das pompas dos bailes. De acordo com Ariès e Duby, a busca pelo individualismo foi perdendo espaço a partir do século XVIII e sendo superada pela vida familiar e, portanto, pelo convívio mútuo (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 19). Além disso, a “espontaneidade, a informalidade” (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 20) dos salões literários foram mudando, ao passo que esses encontros se tornavam mais institucionalizados. Essa mudança de perspectiva influenciou a retomada dos indivíduos não apenas à própria intimidade, mas também ao grupo familiar, no qual não havia grande tensão no seguimento ou estabelecimento de normas e condutas.

A nova lógica familiar que surge no século XVIII, a partir da unidade entre amor e paixão, da efetivação do matrimônio como troca recíproca e consciente nas relações, e na contramão do casamento “arranjado”, o qual visava apenas à segurança financeira ou a *status*, a família “tende a tornar-se o que nunca havia sido: lugar de refúgio onde se escapa dos olhares de fora, lugar de afetividade onde se estabelecem relações de sentimento entre o casal e os filhos, lugar de atenção à infância” (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 20). Nesse contexto, “a associação familiar, que anteriormente incluía a ‘casa inteira’ como um espaço de produção e reprodução, foi dissolvida em favor da separação entre as esferas pública e privada” (REINLEIN, 2002, p. 43) e, por isso, os espaços da casa que eram dedicados a grandes recepções vão ficando mais íntimos e voltados apenas para o núcleo familiar e para os amigos mais próximos. Em correspondência a Schleiermacher (SCHLEGEL, D. 1913, p. 2: Berlin, 04 de setembro, 1798), Dorothea Schlegel lamenta a enfermidade de uma prima dele, deseja melhoras e expressa que gostaria muito que ela também lesse a carta, o que desconfigura desse gênero a ideia de se manter sempre no campo do confidencial, privado ou até mesmo íntimo. Além disso, a referência ao fato de Friedrich Schlegel estar ao seu lado em vários momentos enquanto escreve ao amigo e os pedidos para que a carta enviada também seja lida juntamente com outra pessoa, seja a prima ou a amiga Iette, são exemplos de que, não necessariamente, a escrita e a leitura epistolar se concretizam na mais íntima solidão.

Produzida tanto na mais profunda intimidade e solidão quanto na comunhão dos espaços divididos em família, a carta, assim como o diário e a autobiografia, é a “mídia da nova ‘autorreferência comunicativa’”. Nela, o indivíduo expressa seu lugar na sociedade, comunica

consigo ou com um interlocutor imaginário.” (REINLEIN, 2002, p. 46-47) e se coloca frente ao mundo. Esse foi um momento de transição, no qual tanto as ocasiões de leitura coletiva²¹⁹ quanto as de busca pela intimidade e a solidão eram objetivadas. Por isso, qualquer leitura que se oriente em destacar apenas um desses lados (a leitura-escrita comunitária ou a solitária) apresenta-se imprecisa e desconexa com a realidade histórica.

Dessa forma, ao passo que a carta adquire maior espaço na dinâmica social, passa a haver um novo paradigma comportamental: 1) simplificação e liberdade na escrita epistolar, que ganha mais valor quanto menos sofisticada for; 2) transição de uma vida socialmente ativa e compartilhada para um retorno interno – para dentro de si e da própria casa na relação familiar; 3) rompimento com a manutenção de grandes ciclos sociais e a busca de conexões íntimas e afetuosas, fortalecendo o sentimentalismo nas relações de amizade; 4) maior diferenciação e concepção dos conceitos público e privado.

Independentemente de haver ou não uma verdadeira expressão de si ou liberdade isenta de preocupação com o conteúdo ou com a estrutura do texto epistolar, ele passa a ser um material de análise e de trocas de experiências e de reflexões. Cada vez mais socialmente relevante, esse gênero também começa a integrar os textos literários nos aclamados romances epistolares (EARLE, 2016, p. 2). Assim como a prática social e cultural de troca de correspondências influencia a produção literária, ao contribuir com seu conteúdo, representando um costume comunicativo de sua época, a literatura também reflete na forma de vida da sociedade letrada, já que, quanto mais popular a carta se tornava, mais representada nos romances e vice-versa. Essa dinâmica mantém um ciclo ininterrupto: a prática epistolar influencia a produção literária, que, por sua vez, apresenta a arte da escrita de cartas ao público e os influencia a também se corresponderem com pessoas afins por meio de correspondências. Por isso,

As cartas não devem ser estudadas isoladamente, tiradas do contexto e propósito para o qual foram escritas. O principal papel da escrita de cartas na criação e codificação de relações familiares ou profissionais recebe atenção especial. [...] Cartas pessoais ou familiares são analisadas há muito tempo, assim como diários e outras formas de escritas autobiográficas como forma de autoexpressão. [...] Algumas cartas atuam como espaços culturais para a construção do eu. (EARLE, 2016, p. 2)

²¹⁹ Não apenas a leitura, mas havia uma tendência em defesa da escrita coletiva, até mesmo na produção epistolar. Em uma das cartas de Dorothea a Schleiermacher, mais especificamente a que introduz a coletânea de Dorothea a Schleiermacher, há uma colaboração de F. Schlegel, que também escreve um trecho ao amigo. (SCHLEGEL, D. 1913, p. 1: Berlim, 04 de setembro de 1798).

Além disso, “no que concerne ao gênero epistolar, as opções estéticas nunca são inteiramente unívocas. Apesar de tudo, o imaginário crítico que prevalece até o fim do século XIX exaltará sem cessar na carta as manifestações desse natural que a literatura, supostamente, deve ignorar” (DIAZ, 2016, p. 20). De acordo com Brigitte Diaz, o “natural epistolar” é um mito que deve ser evitado, pois ela indica um “escritor ingênuo” (DIAZ, 2016, p. 20). Apesar de haver a defesa da escrita de cartas a partir de uma liberdade e do rompimento com as máximas da oratória ou academicistas, o escritor de cartas tem a liberdade de escrever em seu próprio estilo, mas não necessariamente deixa as palavras fluírem sobre o papel de forma completamente despreziosa, como defendeu Montaigne. Claramente, há uma liberdade maior na escrita epistolar, no entanto, ela não é complementarmente desprovida de cuidados na sua construção, e as próprias habilidades de quem a produz atrelarão atribuições que enriquecem o texto de alguma forma. Aliás, se o escritor

chega a ser verdadeiramente ingênuo e inábil na arte epistolar, a carta, por sua vez, nunca é, literariamente falando, uma forma virgem, já que guarda na memória a lembrança de seus estados anteriores, segundo um efeito memorial que afeta mais ou menos conscientemente o epistológrafo (DIAZ, 2016, p. 20-21).

Mais do que isso, “a carta deseja ser uma página de liberdade na qual se podem gravar os sulcos caprichosos de emoções efêmeras. De modo ostensivo, sua redação acompanha os sobressaltos da inspiração e o humor do dia, segundo um protocolo que só poderia ser o da impressão do momento” (DIAZ, 2016, p. 22). Apesar da improvisação ser uma característica da carta, seus escritores passam por um processo de aprendizagem. Como a habilidade da escrita é gradual e se desenvolve e melhora à medida que é praticada, o talento epistolar também é uma prática que se aprimora com o tempo e o seu exercício.

A carta, no auge dos salões e durante o Primeiro Romantismo Alemão, perde seu aspecto puramente individual, a partir do momento que sua leitura também passa a ser parte de encontros intelectuais. Havia dois tipos de escrita pessoal nas cartas: as que foram produzidas com o intuito de serem compartilhadas, ou até mesmo publicadas (prática comum no século XVIII), e as que se mantinham no campo do particular. Nesse contexto, as “cartas pessoais, particularmente aquelas aparentemente escritas sem a intenção de publicação, eram comumente lidas como uma janela para a alma do autor”²²⁰ (EARLE, 2016, p. 5). Assim, valorizava-se uma

²²⁰ No original: “Personal letters, particularly those written with no apparent thought to publication, have often been read as windows into the soul of the author.”

escrita que fosse considerada mais genuína, pois isso passava a impressão de mais verdade na expressão de ideias e emoções.

Como afirmavam frequentemente críticos como Pope, a escrita era mais admirável quando parecia simples e não estudada. Facilidade, franqueza e imediatismo foram as marcas da excelência. E o que havia de menos artificial que uma carta familiar? A crença de que a carta familiar representava a forma de expressão escrita mais verdadeira e menos afetada alimentou o costume de apresentar coleções de cartas fictícias como correspondência genuína que inadvertidamente caiu nas mãos de um editor.²²¹ (EARLE, 2016, p. 5).

Essa tendência provocou uma onda de desvio de correspondências, uma vez que as cartas roubadas passaram a ser vendidas para editores que as publicavam. “Milhares desse tipo de trabalho foram publicados durante o século XVIII, atraindo um vasto público leitor, pois elas ofereciam a eles a deliciosa sensação de intimidade com os protagonistas escritores de cartas” (EARLE, 2016, p. 5). É interessante como isso deixa subentendido um interesse de muitos indivíduos pela vida do outro e como a forma como a carta se desenvolvia atraía a atenção do público, que não se contentava em ler os romances epistolares, eles queriam ler cartas reais e gozarem do prazer de adentrar à vida alheia.

A fronteira oscilante entre o espaço público e privado se revela como uma situação limítrofe, cuja importância pode ser traçada, entre outras coisas, no desenvolvimento da carta (privada) no século XVIII. Embora ela devesse servir à troca de detalhes íntimos, deve-se supor que era comum, especialmente nos círculos de amizade, compartilhar cartas alheias para leitura. Apesar de que a intimidade e a exclusividade de pensamento fossem pressupostas no discurso privado, ao mesmo tempo, a comunicação privada se estabeleceu como um pano de fundo para a formação da emergente esfera pública burguesa: a capacidade de empatia e a autorreferência foram, primeiramente, desenvolvidas na menor forma literária predestinada para isso, antes de se tornarem valores centrais da esfera pública burguesa.²²² (REINLEIN, 2002, p. 57-58)

²²¹ No original: “As critics such as Pope frequently asserted, writing was most admirable when it appeared artless and unstudied. Ease, candor, and immediacy were the hallmarks of excellence. And what was less artificial than a familiar letter? The belief that the familiar letter represented the truest, least affected form of written expression fueled the custom of presenting fictional letter collections as genuine correspondence that had inadvertently fallen into the hands of an editor.”

²²² No original: “Dabei erweist sich vor allem die oszillierende Grenze zwischen öffentlichem und privatem Raum als Schwellensituation, deren Bedeutsamkeit sich nicht zuletzt an der Entwicklung des (privaten) Briefes im 18. Jahrhundert nachzeichnen lässt. Obwohl der Brief dem Austausch intimer Details dienen sollte, muss doch davon ausgegangen werden, dass es vor allem in den Freundschafts-Zirkeln üblich war, fremde Briefe zur Lektüre heruzureichen. Zwar gehörten gedankliche Intimität und Exklusivität als Voraussetzung des privaten Diskurses dazu, zugleich etablierte sich die private Mitteilung als Folie für die sich herausbildende bürgerliche Öffentlichkeit: Empathie, Fähigkeit und Selbstbezüglichkeit wurden allerersten in der dafür prädestinierten Kleingattung erprobt, bevor sie als Zentralwerte des Bürgertums Eingang in die bürgerliche Öffentlichkeit fanden.”

A escrita epistolar também serve como um meio de manutenção das relações e, principalmente, da amizade. “Dentre as suas funções, a correspondência serve como um “laboratório de ideias”, possibilitando aos correspondentes não apenas a troca de informações, mas, sobretudo, o partilhar de convicções, (des)construindo valores e opiniões e (re)construindo novos saberes.” (RODRIGUES, 2017, p. 170). É durante o século XVIII que os escritores de cartas rompem com uma de suas regras e começam a usar essas escritas mais despojadas para desenvolverem a reflexão que, muitas vezes, se desdobrava a partir das ideias e contribuições das duas partes. Por isso, ela foi considerada tão importante para os primeiros românticos de Jena, uma vez que possibilitava não apenas a cooperação na construção literária e filosófica, mas também a manutenção da troca de afeto mesmo que à distância. Uma nova perspectiva que o texto epistolar ainda proporcionou foi a participação ativa de mulheres em sua produção e popularização.

Por um lado, continua-se a considerar a carta como o meio escrito da tagarelice mundana ou sentimental, mais graciosa sobretudo quando é redigida por uma mulher cuja pena fina e leve “corre, voa e não insiste”, como diz Sainte-Beuve, grande mestre em escrita feminina. Por outro, vê-se a carta se libertar suavemente do universo estreito da sensibilidade para se impor progressivamente como o instrumento de um pensamento dialógico em contato com o mundo. Nos fatos, a fronteira permanecerá por muito tempo móvel, frequentemente intrincada e sujeita a todas as transgressões. O interdito que pesa sobre a carta, mais do que esclerosá-la, convida os epistológrafos mais audaciosos a inventarem novos protocolos de reflexão, sem a rigidez da teoria, sem a aridez do dogmatismo, mas com todas as graças da expressão epistolar: mobilidade, desenvoltura. (DIAZ, 2016, p. 45).

A abertura, mesmo que inicialmente forçada, para a reflexão atribui à carta o caráter de um novo espaço do pensar, principalmente para as mulheres, as quais não tinham tantas oportunidades para se colocarem intelectualmente. Além disso, as expressões que transitavam entre a “tagarelice mundana ou sentimental” e os pensamentos críticos e filosóficos davam ao gênero epistolar o papel de ser o lugar de assuntos diversos.

Desde a reflexão moral até a crítica literária, passando pela introspecção autobiográfica, não existem campos que a sonda epistolar não se dê ao trabalho de explorar. O estatuto genérico vago da carta a abre para todos os horizontes epistemológicos. Porque zomba dos discursos constituídos, torna-se o instrumento ideal de um saber vivo. (DIAZ, 2016, p. 46).

Não se trata do desenvolvimento intelectual científico ou teórico, mas de um espaço para o desenrolar e a troca de informações, análises e reflexões que, devido ao seu potencial crítico, comunicativo, empírico ou conceitual incitam ideias que podem se tornar

imprescindíveis para o pensamento intelectual ou para novos movimentos socioculturais. Essa transitoriedade entre o comum e o extraordinário faz da carta um texto que se mantém “entre leveza e profundidade, entre convenção e invenção” (DIAZ, 2016, p. 48). Esse é um dos motivos pelos quais, no século XVIII, a carta, “forma livre por excelência” (DIAZ, 2016, p. 50), tornou-se o “terreno de exercícios favorito de um pensamento em progresso” (DIAZ, 2016, p. 48).

Nesse sentido, ela se mantém como o espaço despretensioso, mas que carrega uma vasta troca de ideias, sejam elas as mais simplórias e cotidianas ou as mais sofisticadas e filosóficas, já que esse meio de comunicação foi explorado por vários pensadores, fossem eles homens ou mulheres, principalmente durante o século XVIII.

4.2 Associação da escrita epistolar ao gênero feminino

Ao passo que a escrita epistolar começou a perder seu caráter ornamental, de erudição e quase que exclusivo entre os bem-letrados e intelectuais, as mulheres passaram a usar esse meio de comunicação. Isso também contribuiu com o desenvolvimento da habilidade de escrita delas, principalmente se for considerado que havia menos mulheres letradas do que homens, e que o meio intelectual frequentemente as vetava. Com esse novo cenário da escrita epistolar, elas encontram espaço de expressão e uma forma de se introduzirem na literatura (BECKER-CANTARINO, 2000 p. 150). Entre os pontos atribuídos à carta, como já abordado, estava a ideia de “uma imagem da própria alma (*epistola imago animi*)” (BECKER-CANTARINO, p. 150) ou, melhor dizendo, “mensagem da imagem de si”. Foi no início do século XVIII que as cartas foram popularmente associadas à escrita feminina, acreditando-se na ideia de que as mulheres tinham uma habilidade nata e excelência na produção desse gênero. “O estilo leve e natural nas letras familiares que era admirado no século XVIII era atribuído particularmente devido à expressividade espontânea e não instruída das mulheres.”²²³ (EARLE, 2016, p. 6). Por isso, acreditava-se que as mulheres encontrariam

naturalmente seu lugar nessa nova epistolaridade que se despojou de seu cerimonial sábio. Sabe-se quanto essa instrução das mulheres no campo das

²²³ No original: “century letter writing was widely regarded as a genre in which women excelled. The easy, natural style that the eighteenth century so admired in familiar letters was felt to accord particularly with women's untutored and spontaneous expressiveness.”

cartas vai suscitar lendas sobre a pseudofeminilidade de um gênero cujo monopólio os homens aceitam deixar ao outro sexo, desde que ele se limite a ser o instrumento um pouco frívolo de uma sociedade de encomenda. Conhece-se a célebre expressão de La Bruyère, na origem de uma corrente inesgotável de clichês: “Esse sexo vai além do nosso gênero de escrita”²²⁴; expressão à qual faz eco, dois séculos depois, o lugar-comum bem enraizado e coletado por Flaubert em seu Dicionário das Ideias Feitas: “Gênero epistolar: tipo de estilo reservado exclusivamente às mulheres”²²⁵. Enquanto isso, muitos concordarão em conceder às mulheres “o cetro no gênero epistolar”. Pode-se também lembrar a versão um pouco pífida que uma mulher, Mademoiselle de Montpensier, deu do nascimento da carta familiar, atribuindo-a à relação quase patológica das Preciosas – no caso a marquesa de Sablé e a condessa de Maure – com a escrita: Elas se escreviam de um quarto ao outro. Foi em sua época que a escrita foi posta em uso, só se escreviam os contratos de casamento, e não se ouvia falar das cartas”²²⁶. Apesar dessa mitologia tenaz, não é dado como certo que o gênero epistolar seja um gênero feminino, nem no século XVII nem depois.” (DIAZ, 2016, p. 25)

Essa atribuição da escrita da carta como uma habilidade natural feminina, por mais que pareça, em um primeiro momento, uma vantagem para as mulheres ou valorização da produção delas, foi, na verdade, um fator limitador e estereotipado, ainda que também fosse uma abertura para elas no campo da escrita. Entendia-se que os homens precisariam reprimir suas ideias ou encenar uma escrita menos elaborada, para se atingir o objetivo de estabelecer a beleza do texto epistolar ao construí-lo da mesma forma direta e não afetada com que se falava. Enquanto as mulheres eram “um exemplo de naturalidade não adulterada”²²⁷ (REINLEIN, 2002, p. 56) e capazes de manter uma escrita simples e isenta de reflexões teóricas comuns à produção de cartas masculinas. Quanto mais simples e menos teórica ou reflexiva a carta, mais aclamada era a figura feminina que a produzia. Portanto, elas não eram relacionadas à escrita de cartas devido à forma como desenvolviam esses textos, mas por causa de seus erros ou de sua pouca habilidade na produção escrita.

No contexto em que a espontaneidade, as falhas e a naturalidade na expressão eram consideradas aspectos caros na produção epistolar, a falta de experiência das mulheres no mundo das letras influenciava a escrita delas, fazendo com que, assim, suas cartas tivessem

²²⁴ “Não sei se jamais poderá colocar nas cartas mais espírito, mais forma, mais encanto e mais estilo do que o observado nas de Balzac e de Voiture; são vazias de sentimentos, que surgiram a partir de sua época e devem seu nascimento às mulheres. Esse sexo vai além do nosso gênero de escrita. Elas encontram, em sua pena, formas e expressões que, em nós, frequentemente, são o efeito de um longo trabalho e de uma pesquisa árdua [...]. Se as mulheres estivessem sempre certas, ousaria dizer que as cartas de algumas delas são, talvez, o que temos de melhor escrito em nossa língua.” (La Bruyère, “Des ouvrages de l’esprit”, em *Les caractères*, Paris, 1965, p. 90).

²²⁵ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1870, t. VII, p. 732.

²²⁶ Mademoiselle de Montpensier, *Histoire de la princesse de Paphlagonie*, citado por Myriam Maître em Fritz Nies, op. Cit., p. 51.

²²⁷ No original: “unverfälschter Natürlichkeit”.

menos elementos rebuscados, bem-estruturados ou desenvolvidos do que as dos homens, os quais já faziam parte da intelectualidade²²⁸ e, por isso, tinham mais habilidades na produção textual. Tanto Elizabeth Goldsmith e Jane Austen se colocaram contra esse tipo de teoria. “Todos concordam que o talento para escrever cartas agradáveis é particularmente feminino, observa Mr. Tilney, adicionando que essa habilidade feminina é prejudicada apenas por ‘uma deficiência geral de assunto, uma total desatenção às paradas e uma ignorância muito frequente da gramática’” (EARLE, 2016, p. 6). Essas “falhas” não aconteciam devido a um caráter espontâneo da escrita feminina, mas a uma defasagem no desenvolvimento textual, já que a maioria das mulheres letradas não tinham encontrado espaço no meio intelectual ou até mesmo porque a formação delas era ainda bem limitada. Ao contrário, boa parte dos homens já estava bem inserida no mundo das letras. A própria revisão de *Florentin* foi feita por Friedrich Schlegel, o qual corrigiu, principalmente, erros de declinações de dativo, como escreveu Dorothea Schlegel a Schleiermacher em 02 de junho de 1800, reclamando da demora do companheiro F. Schlegel em finalizar a revisão, já que só depois disso ela poderia enviar uma versão ao amigo e à Henriette Herz: “o preguiçoso do Friedrich, que sempre corrige os meus erros, ainda não corrigiu as últimas páginas. Caso contrário, já estariam finalizadas e eu poderia te enviar uma cópia. Esse é um ótimo livro, mas estou certamente curiosa para saber se ele agradará a você e à Jette.”²²⁹ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 69: Jena, 02 de junho de 1800). No caso de Dorothea Schlegel, que havia sido bem-educada pelo pai Moses Mendelsohn, mesmo que vivesse entre intelectuais e letrados, desenvolvendo trabalhos de escrita, como traduções, ainda tinha um agravante que influenciava a estruturação e as construções sintáticas do seu texto: ela era judia, por isso, o alemão era sua segunda língua. Em suas cartas ao amigo Schleiermacher, são constantes os desvios de declinação, por exemplo²³⁰.

Além de desconstruir a legitimação da escrita epistolar como habilidade natural feminina por causa do que consideraram ser sua espontaneidade, é importante destacar que, de acordo com Rebecca Earle, não há nenhuma afirmação ou indicação de qualquer “monopólio feminino na escrita de cartas, nem que as mulheres escreveram mais cartas do que os homens” (EARLE, 2016, p. 6). Portanto, a associação delas ao mundo epistolar traz para o debate a

²²⁸ Naturalmente, essa referência é apenas aos homens letrados, já que nem toda sociedade tinha acesso à formação ou ao letramento.

²²⁹ No original: “Der faule Mensch der Friedrich korrigiert mir immer die Fehler nicht aus dem letzten Bogen, sonst wäre er schon ganz abgemacht, und ich könnte ihn Ihnen schicken [...]. Es ist ein tolles Buch, ich bin aber recht neugierig, ob es Ihnen und Jette [Henriette Herz] gefallen.“

²³⁰ Um dos casos é na seguinte sentença: “Ich genieße einer schönen Ruhe” (SCHLEGEL, D. 1913, p. 11: Jena, 11 de outubro de 1799). Nesse caso, ela fez uma mistura de declinação. Por se tratar de substantivo feminino, die Ruhe, e um verbo do acusativo “genieße”, ela deveria ter escrito: “Ich genieße eine schöne Ruhe”. No entanto, ela coloca o artigo indefinido no dativo feminino (einer) e o adjetivo no acusativo masculino: schönen).

buscar por saber “se a escrita de cartas e, por extensão, a leitura de romances, eram meramente vistas como atividades em grande parte femininas, ou se de fato desempenhavam um papel distinto na vida delas” (EARLE, 2016, p. 6). De qualquer forma, a escrita de cartas não deixou de ser para as mulheres uma importante forma de “expressão da vida e de experiências”. Além disso,

a carta privada, não a erudita, oficial, comercial ou como produção artística, mas sim a carta espontânea, que toda pessoa que sabe escrever consegue escrevê-la, deu às mulheres a oportunidade de escrever socialmente. [...] Escrever sobre a própria esfera da vida deu sentido às mulheres e as fortaleceu.²³¹ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 151)

Enquanto a escrita de cartas por mulheres era considerada uma prática privada – troca entre amigas, por exemplo – o texto literário era reconhecido como uma atividade masculina, com elementos que vieram da atividade de escrita intelectual deles [dos homens] e “herdado[s] dos antigos e dos humanistas”, como defendeu Rocher Duchêne (DUCHÊNE, 1970, p. 36). Por isso, a participação da mulher no mundo epistolar foi uma forma de dar a elas um espaço de expressão e desenvolvimento textual, mesmo que a associação estipulada entre elas tenha se dado a partir de uma ideia estereotipada e limitadora quando a falta de habilidades na produção feminina foi um ponto a ser conectado com o texto epistolar. Por isso,

Ver-se-á que no século XVIII, e mesmo ainda no século XIX, as mulheres que querem escrever recorrerão muito mais frequentemente do que os homens à forma epistolar: não por causa de algum misterioso tropismo feminino, mas porque ela permanece, então, a única modalidade de expressão situada nas fronteiras móveis da literatura a ser concedida sem reserva às mulheres. É, entre muitos outros, o caso de Manon Phlipon, a futura Madame Roland, que se apoderou avidamente desse gênero um pouco convencional, para torná-lo terreno de ensaio de sua dissidência. Seu exemplo nos convida a pensar que a conquista modesta e diária do campo epistolar foi – para ela como para outras – uma etapa liminar em direção à conquista da escrita, que será mais o feito das mulheres do século seguinte. Certamente, Germaine de Staël ou Georg Sand não precisarão mais tanto da mediação epistolar para se definir e se situar no espaço literário. Mas para muitas mulheres “comuns”, o gênero epistolar permanecerá a única tribuna acessível, a meio caminho entre o espaço fechado da família, no qual estão confinadas, e a cena pública onde a tomada da palavra ainda lhes é proibida. (DIAZ, 2016, p.26-27)

Nesse contexto, “a escrita privada, os diários e cartas não são apenas elementos disponíveis, entre outros, na experimentação narrativa: são, muitas vezes, para a escrita

²³¹ No original: “Der private Brief - nicht der gelehrte, offizielle oder geschäftliche Brief und auch nicht das fiktive Kunstprodukt, sondern der eigene, vielfach spontane Brief, wie ihn jede Schreibkundige mehr oder weniger als Mitteilung selbst abfassen kann -, gab Frauen die Möglichkeit, gesellige; [...] über die eigene Lebenssphäre zu schreiben, gab der Frau damit Bedeutung und wertete sie auf.“

feminina, os únicos” (LEMOS, 2022 B, p. 97). Era nas cartas e, ainda, nos diários que elas tinham maior liberdade de expressão sem grandes preocupações em serem julgadas como transgressoras. Nesses espaços, predomina ainda uma “esfera confessional”, o que foi motivo para duras críticas a carta “durante a história de sua recepção como condescendentemente sentimentalista ou retoricamente ultrapassada em sua nostalgia” (LEMOS, 2022 B, p. 97-98). Apesar dos julgamentos atrelados à escrita epistolar, as mulheres encontraram nela um lugar para o envolvimento com a produção textual. Não se trata de uma familiaridade ou identidade entre gênero feminino e o gênero epistolar ou “por causa de um misterioso tropismo feminino” (DIAZ, 2016, p. 26), mas de uma abertura no campo da escrita no qual as mulheres encontraram possibilidades até aquele momento distantes. “Ela permanece, então, a única modalidade de expressão situada nas fronteiras móveis da literatura a ser concedida sem reserva às mulheres” (DIAZ, 2016, p. 26). Trata-se, portanto, de uma etapa inicial que abre possibilidades para novos caminhos no campo da escrita.

Nessa perspectiva, a participação feminina na produção epistolar no século XVII não apenas abriu premissa para aquelas do XVIII como, também, iniciou uma remodelação na expressão por meio das cartas, uma vez que elas se tornam “mais humildemente o agente de ligação de um grupo, de um partido, de um salão, cimentando todos os seus atuantes em uma convivência de artifício” (DIAZ, 2016, p. 27). A busca pelo entendimento da grande participação feminina na troca de cartas fez com que muitos defendessem uma “predisposição das mulheres a essa modalidade de expressão” (DIAZ, 2016, p. 27). Ao mesmo tempo que foi atribuído a elas uma superioridade na maneira de se produzir esses textos, também foi ressaltada

uma inferioridade de fato. [...] É graças à sua “natureza”, que lhes deu, diz, “uma imaginação mais móvel, uma organização mais delicada e uma mente mais impulsiva” do que as dos homens, mas também por um feliz efeito de sua falta de cultura, que as mulheres se destacam, supostamente, em um gênero no qual o natural – ou melhor, seu fantasma – destitui todos os outros critérios estilísticos. “Fechadas no interior da sociedade, e menos distraídas pelos negócios e pelo estudo”, mantidas fora do mundo das ideias, as mulheres não conheceriam nem o peso, nem a rigidez, nem o rebuscamento. A postura social que as afasta obrigatoriamente das ocupações sérias as prepararia, em contrapartida, para observar, com mais atenção que os homens, “todos os pequenos acontecimentos que ocupam ou divertem a chamada alta sociedade, fornecendo, assim, as deliciosas fofocas que alimentam as correspondências. É, portanto, pelo efeito de sua virgindade intelectual que elas podem desabrochar em um gênero que revela cada vez mais sua repugnância para com o peso da ciência e da erudição, e que valoriza, em contrapartida, um tipo de inconsistência do conteúdo, sentida como prova de ausência de rebuscamento da forma. (DIAZ, 2016, p. 27-28)

Percebe-se, nessa leitura, uma tendência na associação das mulheres aos sentidos, à sensibilidade, à impulsividade e à superficialidade, colocando-as em contraposição aos homens, considerados racionais, educados e práticos. Enquanto eles estão preocupados e ocupados com aquilo que é sério e imediato, elas têm tempo e liberdade, segundo essa lógica, para observar e fornecer as “deliciosas fofocas”. Esse tipo de conclusão analítica, mais uma vez, apequena a mulher, colocando-a em oposição ao homem e a mantendo no campo do leviano, como as fofocas. Apesar de essa visão limitadora categorizar as escritoras, muitas delas reafirmam esse ideal e se “tornam representações plausíveis e, até mesmo, frequentemente se apropriam dela” (DIAZ, 2016, p. 28), reafirmando o estereótipo de as mulheres serem guiadas mais pelas emoções (coração) do que pela reflexão (cérebro) (DIAZ, 2016, p. 29). Nesse sentido, elas são mantidas em um espaço menor, ao passo que

são julgadas menos intelectuais, mas mais sensíveis do que os homens, menos racionais, mas mais sinceras, menos esclarecidas, mas mais inventivas, que se atribui a elas um prêmio de excelência na arte epistolar da qual a reflexão teórica está banida, na qual a razão lógica é uma intrusa e na qual o frescor dos sentimentos é o único critério estético. Fato esse que leva os teóricos da carta do século XVIII a destrincharem à exaustão esse novo lugar-comum: “As mulheres só escrevem para expressar o que pensam; e emprestam da natureza esses traços de delicadeza que a arte não poderia fornecer”²³². (DIAZ, 2016, p. 29)

A defesa de que “as mulheres só escrevem para expressar o que pensam”, além de generalizar, tira da possibilidade feminina a escrita, mesmo que epistolar, para o desenvolvimento da reflexão. Ainda que esse gênero tenha sido, principalmente entre os séculos XVII e XVIII, uma extensão de conversas que se desenvolviam nos salões, ela também foi espaço, mas de forma mais libertária do que seria permitido em um artigo crítico, por exemplo, de reflexões sobre a arte, as mazelas sociais e, até mesmo, aspectos culturais.

Texto híbrido por natureza, a carta se mostra, desta forma, uma espécie de elo entre o homem e a sua obra, transitando entre o público e o privado, possibilitando outros olhares e considerações, novas exegeses e (re)definições de papéis e responsabilidades entre remetente e destinatário. (RODRIGUES, 2017, p. 167).

Esse gênero híbrido e livre foi palco para grandes discussões que marcaram não apenas seus momentos de expressão, como fundamentaram pensamentos filosóficos e críticos. Sua

²³² M. de la Sorinière, *Réflexions sur le genre épistolaire*, artigo publicado no *Mercure de France*, pp. 1541-1546, Jul. 1741.

flexibilidade estrutural e midiática permitia, ainda, que sua leitura, e, portanto, concretização, escapulisse do campo da ausência e dominasse o da presença.

A carta não é forçosamente pensada e praticada como um simples paliativo da conversação; ela pode também ser seu feliz complemento ou mesmo seu adjuvante: acontece, com efeito, que circula no salão, na própria presença dos correspondentes, agindo como um tipo de estimulante para a conversação. Mesmo assim, ela é definida, na maioria das vezes, como a transição de uma conversa que não teria acontecido. (DIAZ, 2016, p. 31)

Ou seja, a carta também serviu para impulsionar a reflexão, mesmo no presencial, e contribuiu com a dinâmica dos salões, espaço no qual eram incitados não apenas a sensibilidade, mas o pensamento crítico e esclarecido, a partir de grandes encontros, fossem eles organizados e frequentados por humanistas, iluministas ou românticos. Isso reforça não só a ideia de que esses textos tenham relevância para se pensar o funcionamento de um momento histórico-cultural, mas também que vai muito além dos assuntos que pairam o superficial ou se resumem em “deliciosas fofocas”. Ainda assim, a produção feminina era criticada até mesmo quando se tratava do gênero epistolar, mesmo que a ele fosse atribuído o título de estilo que melhor se adequava às mulheres. “Sabendo que uma ‘mulher que escreve’ – sejam cartas ou livros – ‘é sempre ridícula, a não ser que tenha muito talento’. Ridícula, uma mulher que escreve e, pior ainda, que ‘pensa por carta’? Será, em todo caso, a sentença irrecorrível de muitos austeros censores do século XIX” (DIAZ, 2016, p. 43). Além disso, quanto mais prolixa²³³, mais repudiada era.

A libertação epistolar do mundo da erudição não apenas abriu espaço para que as mulheres também pudessem, além de desenvolver e treinar a habilidade da escrita, se expressar como também contribuiu para que reflexões filosóficas e socioculturais pudessem ser mais frequentes. Isso se deve tanto ao fato de haver a participação de um número maior de pessoas, já que passa a ser também um gênero aberto às mulheres, quanto ao de que a liberdade estrutural e até mesmo lexical possibilitam uma liberação para o pensamento que pode se desenvolver de forma mais fluida. A preocupação que se perde na estruturação ou na busca de palavras que ornamentem dá espaço, e tempo, ao desenvolvimento de ideias sem as algemas da erudição, mas com naturalidade. Isso não significa uma escrita descuidada ou despreocupada, até mesmo porque ela representa seu autor, mas despreziosa. Todavia, ao mesmo tempo que, nesse gênero, o ponto central na sua construção seja não seguir regras, elas não foram intrinsecamente

²³³ A maioria das cartas de Dorothea a Schleiermacher são mais diretas e curtas, no entanto, algumas fogem desse padrão por serem muito longas, como a de 28 de outubro de 1799, por exemplo.

extintas, já que “por trás do conceito de ‘estilo natural’ se esconde a norma, totalmente interiorizada pelos epistológrafos e pelas pessoas do salão, de uma conveniência cuja obrigação é aparar ângulos e arestas de qualquer discurso incisivo ou original” (DIAZ, 2016, p. 31-32). Nesse sentido,

Arte epistolar e arte da conversação conjugam os mesmos valores estéticos e celebram uma mesma ética da sociabilidade em que espontaneidade, naturalidade, diversidade, leveza, supostamente traduzem a erupção sutilmente controlada da palavra na cenografia regulamentada da conversação. Segundo esse propósito de comunicação, a carta vê-se anexada ao domínio social, e a palavra que se produz nela, longe de ser singular, sempre é uma palavra já normalizada, segundo os critérios requisitados por uma classe aristocrática para a qual a escrita não poderia ser outra coisa senão um lazer gracioso e lúdico. O paradoxo dessa nova arte epistolar é que não deve deixar transparecer nada do trabalho que exigiu anteriormente: “é preciso escrever como se fala. Falar como se pensa e pensar segundo a ordem das coisas que se apresentam a nossa mente. Essa ordem vem da natureza, e por isso se diz que, para falar bem, é preciso falar naturalmente”, escreve, em 1662, o autor de um manual epistolar. (DIAZ, 2016, p. 31).

Além de ser considerada do espaço da subjetividade e da vida privada e, por isso, associada diretamente à produção feminina, a escrita epistolar tem sua análise limitada ou até mesmo estereotipada. Por isso,

Várias antologias e edições nas quais aparecem cartas de mulheres fornecem exemplos adequados de como a historicização pode, em última análise, obscurecer partes importantes de vidas e textos. Editar cartas, omitindo-as de coleções relevantes, restringindo o seu conteúdo e temas a categorias estereotipadas de amor e outras emoções, publicando-as apenas em associação com homens famosos, essas são as maneiras pelas quais as edições de cartas femininas se tornam ferramentas de pesquisa menos que adequadas. Sem fontes primárias precisas e sem uma reavaliação do processo de edição, os estudiosos continuarão a perpetuar os estereótipos que impede uma compreensão mais completa do relacionamento entre mulheres, escrita de cartas e história. [...] Editores já omitiram passagens de mulheres ou sobre a vida de mulheres, na maioria das vezes, porque esses trechos pareciam muito privados, domésticos e mundanos, por isso julgados irrelevantes e desinteressantes para os leitores.²³⁴ (FRENCH, 1996, p. 29-30)

²³⁴ No original: “Several anthologies and editions in which women's letters appear provide apt examples of how historicization can ultimately obscure major parts of lives and texts. Editing of letters, omitting them from relevant collections, restricting their content and themes to stereotypical categories of love and other emotions, publishing them only in association with famous men such are the ways in which editions of women's letters become less than adequate research tools. Without accurate primary sources and reassessment of the editing process, scholars will continue to perpetuate the stereotypes that prevent a more thorough understanding of the relationship between women, letter writing, and history. [...] editors have omitted passages by women or about women's lives, mostly because those passages have appeared too private, domestic, and mundane, and are thus judged to be irrelevant to readers' interests.”

A produção feminina se encontra, mais uma vez, no lugar do domínio daqueles que têm o poder para determinar o que pode ou não ser considerado relevante, o que tira do leitor a autonomia e, até mesmo, a oportunidade de julgar por si o que poderia ser ou não interessante. Essa limitação imposta pela edição é só mais uma maneira de haver um controle sobre o que é escrito por mulheres. Claramente, esse tipo de edição não afeta apenas a produção feminina, mas, de acordo com French, textos escritos por mulheres ou sobre elas eram os mais fragmentados pelos editores. A própria Dorothea Schlegel foi vítima disso, uma vez que

A correspondência entre Friedrich e Dorothea Schlegel inclui a explicação de Finke sobre o seu critério de edição: publicando os relatos de Friedrich sobre a procura de um apartamento e a preparação de uma viagem, ou Dorothea sobre sua doença criaria um “deserto de trivialidades”, uma repetitiva e desinteressante coleção para leitores que talvez queiram ver mais variação de tópicos e temas. Para ele, as preocupações privadas são demasiadas privadas para engajar o leitor.²³⁵ (FRENCH, 1996, p. 30)

Esse tipo de edição não apenas provoca uma desestruturação e um limite ao acesso a essas publicações, ele também prejudica o estudioso que procura o máximo de informações e detalhes para chegar a uma conclusão mais assertiva possível. Além disso, essa prática ainda coloca em evidência um importante ponto de reflexão: mesmo atreladas ao gênero epistolar, as mulheres ainda foram mantidas em um espaço restrito, além de continuarem associadas ao trivial e ao impulsivo.

4.3 O gênero epistolar como escrita de si

Cartas podem ser associadas à memória coletiva, por se apresentarem como arquivos históricos que contribuem com o entendimento e com a perpetuação de costumes, linguagem e interação em determinadas épocas. A análise de um grupo de cartas possibilita perceber parâmetros que indiquem esses elementos. No entanto, elas também são construções por meio das quais seus escritores se expressam para o mundo e, muitas vezes, conseguem perceber características próprias que apenas a expressão verbal, seja ela oral ou escrita, pode proporcionar. Nesse sentido, por meio delas, é possível que seus remetentes passam a se conhecer melhor assim como o destinatário/público também tem a oportunidade de captar

²³⁵ No original: “The correspondence between Friedrich and Dorothea Schlegel includes Finke's explanation of his editorial criteria: publishing Friedrich's reports on apartment hunting and travel preparation and Dorothea's about her sickness would create a “Wüste des Kleinlichen” [desert of triviality], a repetitive, uninteresting collection for readers who might wish to see more variance of themes and topics. For him, the private concerns are too trivial to engage the reader.”

informações e detalhes que, se não fosse pelas cartas, jamais teriam sido expressos, pois as cartas ganharam, a partir do século XVIII, um caráter mais íntimo e passaram a ser consideradas o espaço para a consolidação do eu e do desenvolver da espiritualidade.

As mudanças que circundam a escrita epistolar também influenciaram uma nova perspectiva para um adjetivo íntimo, que até o século XVII se referia à “afeição que une dois seres”, mas que passa a ser definido no século XVIII “como aquilo que é ‘interior e profundo’, isto é, ‘aquilo que faz a essência de uma coisa’” (DIAZ, 2016, p. 37). A partir desse momento, parte-se de uma perspectiva da relação com o outro para uma voltada para si mesmo. Portanto, “a noção de intimidade não está mais forçosamente ligada a uma relação dual – seja ela de amizade e de amor –, mas antes à densidade da relação que podemos manter conosco e à ‘profundidade confusa de um eu que não se pode definir’” (DIAZ, 2016, p. 37-38). Essa abordagem traz “a nova egéria dessa epistolaridade da sensibilidade, na qual a alma fala para a alma sua linguagem secreta” (DIAZ, 2016, p. 40). Esse caráter íntimo e sentimental que a carta ganha no século XVIII se fortalece ainda mais no XIX e fomenta a relação entre o gênero epistolar e a escrita de si. Dessa forma,

A escrita da carta apresenta-se então aos narcisistas epistológrafos como instrumento acessível de uma captura de si. Ao fixar a carta no território do íntimo, o século XIX parece responder a uma exigência muito antiga que se ouve esporadicamente em inúmeras correspondências e que o pensamento humanista da carta já havia formulado. Rompendo com a impessoalidade, como Justo Lípio, procuraram também na carta o espaço de outros ensaios de si, e o terreno de expressão de uma palavra mais centrada da carta, as mutações não são tão inovadoras como se poderia pensar. (DIAZ, 2016, p. 41).

Esse caráter sentimental e autorreflexivo era amplamente valorizado, enquanto a reflexão intelectual, quando expressa por meio das cartas, era uma prática criticada, pois não se pretendia abrir espaço nas discussões ou análises críticas por meio de uma mídia que, em sua essência, deveria ser desprovida de complexidade e profundidade. “A conversação e a carta são as obras-primas luxuosas, mas tão efêmeras e quase inconsistentes, cultivadas por uma sociedade aristocrática que transformou o lazer em um exercício estético.” (DIAZ, 2016, p. 42). Nesse contexto, o uso de cartas para o exercício da reflexão foi duramente criticado e passou a ser ainda mais repudiado “quando os assinantes da carta eram mulheres. Talvez mais sensíveis às imposições insidiosas dos manuais epistolares, as mulheres conciliam em sua correspondência a preocupação com as conveniências e um desejo legítimo de explorar esse novo instrumento de expressão de si.” (DIAZ, 2016, p. 42).

Embora a associação da escrita epistolar seja diretamente atrelada a uma expressividade mais íntima, crua e verdadeira de si, imputando a esse meio o papel de um espelho da alma, ele, “pode apenas refletir a imagem idealizada daquele ou daquela a quem se dirige a carta: espelho do outro, portanto, mais que de si. [...] ‘quando se escreve a alguém, é para ele, e não para si: portanto, deve-se tentar lhe dizer mais o que agrada a ele do que aquilo que se pensa’” (DIAZ, 2016, p. 141). Esse cuidado com a produção das cartas deve se manter em equilíbrio, de forma que o texto epistolar seja um espaço de expressão e liberdade, ao mesmo tempo que é voltado à manutenção da relação e de uma frequente comunicação com o outro. “É um eu eufemizado que se entrega então na carta, nem muito, nem pouco presente” (DIAZ, 2016, p. 142).

A fim de manter a carta como o campo da livre expressão, nela deve haver espaço tanto para a importância do seu escrito quanto do seu destinatário. É uma via de mão dupla para a qual as duas partes são de extrema relevância. Uma entrega mais profunda daquele que escreve depende ainda de uma construção legítima de afinidade e, principalmente, confiança e admiração para que um autor de carta se sinta à vontade para expor suas vulnerabilidades, seus segredos ou planos secretos. Melhor dizendo, “se se desnudam na carta, é porque são protegidos pelo alibi da amizade que lhes permite justificar suas impudicas confissões” (DIAZ, 2016, p. 143). Contudo, em um contexto em que cartas podem ser facilmente desviadas ou lidas coletivamente²³⁶, como era o caso do século XVIII, esse espaço para confissões torna-se cada vez mais restrito e duvidoso. Por isso, “manifestadamente, a escrita de si só parece tolerável àqueles mesmos que a praticam desde que dirigida aos outros apenas nos limites autorizados da confiança amigável” (DIAZ, 2016, p. 143-144).

Em carta de 16 de janeiro de 1800 a Schleiermacher, Dorothea Schlegel coloca como foco de sua abordagem não apenas uma situação de vulnerabilidade e desconforto – um evento conflituoso com o companheiro – como também um grande segredo que não poderia romper as barreiras impostas pela amizade – a escrita de *Florentin*.

Friedrich fez tercinas maravilhosas, desceu três degraus com cada tercina, leu-as para mim uma a uma, e como eu, estupidamente, não conseguia entender o sentido de imediato, embora o brilho dos versos me tocasse e me agradasse, ele me repreendeu tanto que quase morri de medo. Sobre este incidente, fiz este soneto, que envio a você aqui; certamente irá diverti-lo; mostre-o a Jette, mas a mais ninguém. Assim como peço a ambos que não revelem a ninguém o segredo sobre *Florentin*. Se você encontrar a Bernhardí, por favor, entregue-lhe a carta anexa e peça em meu nome que ela não diga nada sobre *Florentin*

²³⁶ O próprio fato de Dorothea Schlegel enviar uma carta a outra pessoa junto com uma destinada a Schleiermacher (como se percebe no trecho abaixo), e incumbir ao amigo a entrega, mostra que o envio de cartas não era necessariamente mantido no campo do confidencial. Além disso, os roubos de correspondências, tão comuns, era mais um risco ao se confiar algum segredo a alguém por meio de epístolas.

a ninguém, esqueci de escrever isso para ela.²³⁷ (SCHLEGEL, D. 1913, 28-29: Jena, 16 de janeiro de 1800).

O pedido dela evidencia uma abertura para relatar um comportamento aparentemente agressivo e inadequado de F. Schlegel, o qual ela sempre tenta proteger. Com Schleiermacher e Jette (Henriette Herz), ela poderia desabafar sem provocar uma situação em que o companheiro fosse julgado, por exemplo. O ponto central desse trecho é ainda o pedido dela de confidencialidade sobre a escrita de seu romance. Seu receio maior era na divulgação da sua produção artística, seja em relação ao soneto que escreveu influenciada pela atitude agressiva de F. Schlegel, o que a assustou, seja pela escrita de *Florentin*, que seria publicado de forma anônima. Ter seu nome associção a esse romance colocaria tanto a chance da efetivação da publicação dele em risco quanto a aceitação pelo público e pela crítica. Nada disso significa que Dorothea Schlegel tenha, nessa carta, por exemplo, se expressado livremente e voltado para si, como forma de manifestar seu posicionamento frente ao mundo, mas simboliza a confiança na amizade com Schleiermacher e com a amiga Henriette Herz para confidenciar uma situação conflituosa com o companheiro e sua participação ativa na vida literária como autora de um soneto e até mesmo do romance *Florentin*. É interessante ainda considerar que ficam claros os motivos pelos quais ela precisa do segredo sobre a autoria de *Florentin*. No entanto, não há uma indicação claro do porquê não falar sobre a escrita do soneto. Uma possibilidade seria manter escondida a atividade dela, como mulher, na escrita poética, mas isso não passa de uma suposição, já que não há qualquer relato explicativo nessas cartas.

Ainda que as passagens voltadas para questões puramente pessoais ou mais profundas não sejam tão constantes na coletânea de textos enviados ao amigo, nessa mesma carta, Dorothea Schlegel expõe algumas de suas insatisfações. Essa junção de reclamações em uma só carta, mesmo que essa não seja uma atitude comum dela, podem sinalizar um momento de vulnerabilidade e tensão emocional que influenciam a forma como ela se expressa nesse texto especificamente. Esse momento crítico acaba sendo uma abertura para ela manifestar inquietações que talvez não pudessem ser expostas em outras situações ou para outras pessoas. Outra questão problemática que ela descreve nessa mesma carta é em relação à decisão de

²³⁷ No original: „Friedrich hat wunder würdige Tercinen gemacht, kamt mit jeder einzelnen Tercine drei Treppen herunter, liest es mir einzeln vor, und da ich stupider Weise unmöglich gleich den Sinn saßen kann, obgleich der Glanz der Verse mich trifft, und mir behagt, so fährt er mich vermessen an, dass ich vor Angst fast gestoben bin. Auf diesen Vorfall habe ich dies Sonett gemacht, das ich Ihnen hier mitschicke; es wird Sie gewiss amüsieren; zeigen Sie es Jetten, aber sonst an keinen Menschen. So wie ich, Sie beiden recht herzlich bitte, ja keinen Menschen das Geheimnis mit dem Florentin zu verraten. Wenn Sie die Bernhardi sehen, so bitte ich Sie ihr einliegender Brief zu geben, und sie zugleich in meinen Namen zu bitten, dass sie je niemand etwas vom Florentin sagen sollte, ich habe es ihr zu schreiben vergessen.“

Wilhelm Schlegel em passar o inverno em Berlim, já que Tieck estaria lá e Wilhelm não queria se distanciar dele. O objetivo central dessa viagem seria manter a proximidade dos primeiros românticos, já que “Friedrich não queria escrever longe de [Schleiermacher], Wilhelm, Fichte e Tieck” (SCHLEGEL, D. 1913, 29: Jena, 16 de janeiro de 1800). Essa possibilidade de mudança a desagrada imensamente, e ela continua a carta expressando sua insatisfação:

Para mim, isso é muito triste, mas o que devo fazer, para onde devo ir sozinha? Ainda há dúvidas se Car. vai comigo a Berlim. Em geral, agora surgem coisas que a boca não ouve, o coração não vê, nenhum olho diz e nenhum ouvido vê, diz Zettel. Não posso escrever, pois há muito a dizer, mas terei muito a contar quando eu te vir novamente.²³⁸ (SCHLEGEL, D. 1913, -29: Jena, 16 de janeiro de 1800)

Ainda que ela encontre nessa correspondência a oportunidade para voltar o texto para si, desenvolvendo suas insatisfações, inseguranças ou opiniões, Dorothea Schlegel não se perde e não se esquece de que não se trata apenas dela, mas da relação dela com o outro, seja aquele (s) sobre quem ela fala, seja aquele para quem escreve. Além disso, ela ainda expõe, por meio de uma expressão sinestésica e poética, as limitações para se falar tudo por meio da escrita, como os sentimentos mais confusos, intensos e inquietantes, já que algumas conversas devem se desenvolver na presença direta com o outro e com as possibilidades múltiplas da fala. Dessa forma, ela não se rende à autoexaltação ou autopromoção, mantendo um equilíbrio entre suas introspecções e o que diz respeito ao outro. As cartas fornecem aos seus escritores “um atalho para si, passando pelo outro”, ou seja, ela encontra na sua existência, em perspectiva com os que estão ao redor dela, um limiar para falar de si sem se perder narcisicamente. “Enquanto discurso para o outro, a carta parece dever resistir ao bloqueio do solipsismo e à inércia entrópica que sempre ameaçam mais ou menos as escritas de si” (DIAZ, 2016, p. 148).

Nas cartas a Schleiermacher, Dorothea Schlegel já pratica a máxima que foi pauta no século XIX, que é a recusa à “afirmação rousseauísta do ‘eu sozinho’ que encontra seu equilíbrio e sua felicidade na desobrigação do outro, e se produz em sua arrogante unicidade, sem irmão, sem próximo, sem amigo, sem nenhuma outra companhia a não ser ele mesmo” (DIAZ, 2016, p. 145). A manutenção da consideração com seu remetente faz com que o escritor epistolar se conecte com quem lhe escreve e perceba a intenção e preocupação do outro em manter certa constância na troca de cartas. O epistológrafo espera por “reação a seus solilóquios, [por] uma avaliação, assentimento ou condenação, pouco importa [se o retorno é positivo],

²³⁸ No original: “Überhaupt ergebe sich jetzt Dinge, die der Mund nicht hört, das Herz nicht sieht, kein Auge sagt, und kein Ohr sieht, sagt Zettel. Schreiben kann ich es nicht, denn es ist viel zu erzählen, aber ich werde viel zu erzählen haben, wenn ich Sie wieder sehe.”

desde que um outro venha submetê-los a seu olhar e a sua escuta” (DIAZ, 2016, p. 150). Esse cuidado é importante, já que “o olhar do outro que a carta solicita proíbe ao escritor suturar-se friamente em seu próprio discurso; impede-o de se deixar enganar pelos simulacros que produz dele mesmo” (DIAZ, 2016, p. 151).

Ainda que a carta seja uma possibilidade para a expressão e a entrega de si de forma a desnudar-se ao expor a alma ao mundo, essa entrega não pode ser profunda ou desconsiderar o outro. O leitor ou crítico do gênero epistolar também não pode se deixar levar pela ingenuidade e acreditar que encontrará em cartas a essência ou os segredos mais ocultos de alguém, pois: 1) nem todos confiarão ao outro suas inquietações; 2) não se pode confiar que as palavras desenhadas sobre o papel representem em sua profundidade o pensamento do outro; 3) voltar-se para si de forma intensa e narcísica torna-se um risco, pois vulnerabiliza a relação com o outro que também precisa se perceber como ponto de interesse para a manutenção da correspondência; 4) por mais que se tente, entender a si ou ter uma percepção mais íntima e “verdadeira” do outro é algo inalcançável, até mesmo porque a identidade humana, além de subjetiva, é um constructo que se pauta ao longo de toda a vida e nunca está acabada – ela é uma construção infinita. Além disso, “a carta é ‘uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo’. [...] não é um simples reflexo de si [...], mas é o processo de escrita pelo qual o sujeito se produz, tomando ciência da presença e do peso do outro na constituição de sua identidade” (DIAZ, 2016, p. 151). Por outro lado, ao passo que se escreve para alguém e se coloca como sujeito em relação ao outro, muito se aprende sobre si, principalmente sobre esse eu que se coloca no mundo, que, geralmente, se difere do eu que se expressa nos momentos de solidão ou de completa vulnerabilidade.

4.4 Amizade intergênero: cartas entre Dorothea Schlegel e Schleiermacher;

Como um dos pontos centrais do Primeiro Romantismo Alemão, a amizade se constrói e se fortalece na manutenção e no crescimento da prática epistolar que promove “a formação de redes de sociabilidade, isto é, a correspondência cruzando amizades e relações entre amigos e até desconhecidos, minimizando as distâncias físicas e geográficas” (RODRIGUES, 2017, p. 172), além de estabelecer o “intercâmbio de materiais [...], já que remetente e destinatário pactuam do fator confiança para pedidos e trocas de objetos” (RODRIGUES, 2017, p. 172), como livros, jornais etc. Em algumas cartas, como em 16 de janeiro de 1800, Dorothea Schlegel faz referência a um soneto que enviou ao amigo. Em outras, ela fala sobre o envio de livros, por exemplo. Além dessa troca mais concreta, que se dá pelo compartilhamento de materiais,

há, principalmente, a troca intelectual e a recíproca manifestação de afeto e interesse, o que se apresenta quase como uma obrigação, já que a resposta de uma carta era considerada essencial para se reafirmar a imagem de si diante do outro e a mutualidade na manutenção da comunicação por meio de uma resposta.

Em sua instrução para a redação regular de cartas alemãs, o teórico das cartas Johann Wilhelm Schaubert explicita: “Cartas de amizade contêm uma declaração e garantia de amizade em si [...]. O objetivo imediato dessas cartas é ou a confirmação da amizade ou a obtenção dela.” A frequentemente criticada ‘falta de conteúdo’ da correspondência sentimental – que se baseia não menos em trechos de cartas como o seguinte: “Hoje escrevi a Cramer duas folhas cheias de nada amigável [...]” – deve, para fazer justiça ao fenômeno dessas correspondências, ser relativizada em favor de uma perspectiva funcional. Não é o conteúdo – no sentido de informação ou novidades – que é a principal preocupação da carta sentimental, mas sim o efeito comunicativo associado a ela. Participar de uma conversa, ou iniciá-la, deve ser considerado uma estratégia para se inventar como pessoa e se tornar visível para o outro. Assim, a ausência de cartas não é apenas considerada um sinal de desatenção, mas também adquire uma dimensão existencial para os seus escritores por meio do mecanismo descrito. Exagerando, a ausência da carta significa a extinção da existência inventada na escrita e garantida ali. Sem comunicação de retorno, a identidade esboçada na carta permanece sem consequências. Só assim se pode explicar com que veemência – para os leitores de hoje, parcialmente pedantes – se insistia nas cartas de resposta: apenas estas completam a comunicação e a levam a uma conclusão provisória.²³⁹ (REINLEIN, 2002, p. 52-53)

Seguindo esse paradigma, é constante, nas cartas de Dorothea Schlegel a Schleiermacher, por exemplo, tanto questionamentos dela sobre a demora do amigo em responder alguma de suas cartas, quanto a lamentação por não ter enviado uma resposta mais rápida a alguma correspondência recebida dele.

²³⁹ No original: “In seiner Anweisung der Regelmäßigen Abfassung Teutscher Briefe formuliert der Brieftheoretiker Johann Wilhelm Schaubert explizit: Freundschaftliche Briefe enthalten eine Erklärung und Versicherung der Freundschaft in sich [...]. Die unmittelbare Absicht dieser Briefe ist entweder die Bestätigung der Freundschaft oder die Erlangung derselben. ‘Die in der Forschung oftmals bemängelte, Inhaltsleere’ der empfindsamen Briefwechsel - die sich nicht zuletzt auf Briefstellen wie die folgende stützt: Ich habe heute an Cramern zween Bogen voll freundschaftliches Nichts geschrieben [...]’- muss, um dem Phänomen jener Briefwechsel gerecht zu werden, jedoch die inhaltliche Perspektive zugunsten einer funktionalen Betrachtung relativieren. Nicht der Inhalt - im Sinne von Information oder Neuigkeiten - ist das Grundanliegen des empfindsamen Briefes, sondern die mit ihm verbundene kommunikative Wirkung. Sich in ein Gespräch einzureihen, oder es selbst zu initiieren, muss so als Strategie gewertet werden, sich selbst als Person zu erfinden und für den anderen sichtbar zu machen. So wird auch das Ausbleiben von Briefen nicht nur als Zeichen der Unaufmerksamkeit gewertet, sondern erhält durch den beschriebenen Mechanismus auch eine existenzielle Dimension für die Briefschreiber. Überspitzt formuliert bedeutet das Ausbleiben des Briefes es die Auslöschung der in der Schrift erfundenen und dort verbürgten Existenz. Ohne Anschluss Kommunikation bleibt die im Brief entworfene Identität folgenlos. Nur so ist zu erklären, mit welcher - für heutige Leser teilweise pedantischen - Vehemenz auf den Antwortbriefen bestanden wird: Erst diese vollenden die Kommunikation und lassen sie zu einem vorläufigen Abschluss gelangen.”

A publicação de coletâneas de cartas de Dorothea a Schleiermacher é introduzida por uma correspondência escrita em dupla, já que Friedrich Schlegel também escreve no mesmo texto ao amigo, embora a participação dele não tenha ultrapassado míseras linhas. Não se trata de uma escrita coletiva no sentido mais restrito, de contribuições que se mesclam em um mesmo texto, já que essa carta é dividida em duas partes, a primeira escrita por Friedrich Schlegel, a segunda por sua companheira. Se esse texto é formado por esses dois fragmentos distintos e, por isso, não é um exemplo de escrita colaborativa, um dos possíveis motivos para essa união em uma mesma correspondência é uma questão puramente econômica. Essa prática significaria o envio de uma única carta (um único selo) e, conseqüentemente, uma única taxa para o serviço de entrega, lembrando o que conhecemos hoje como Correio, na Alemanha *Post*, não existia na época, o que também facilitava os desvios de correspondências.

É, ainda, interessante observar a diferença na relação entre eles: enquanto Friedrich Schlegel usa o pronome pessoal de segunda informal ao se dirigir ao amigo, o *du*, Dorothea Schlegel usa o formal, *Sie*. Isso evidencia que, apesar da amizade entre eles, as relações se davam de forma distinta, talvez pela variação de intimidade, considerando Friedrich Schlegel mais próximo dele do que Dorothea Schlegel seria, ou até mesmo como uma forma de manter respeito e distanciamento por se tratar de uma relação intergênero. F. Schlegel admite ao amigo que ele, Levi Rahel e Dorothea, que haviam ido juntos a Berlim, esperavam ansiosamente pelo retorno de Schleiermacher, expressando, assim, seu afeto ao amigo. Ela também relata que estava com dificuldades para escrever, uma vez que o outono, a viagem, a presença de Levi e a leitura de uma obra tiravam-lhe o foco. Além disso, destaca que, em relação ao *Athenäum*, tudo fluía melhor do que o possível e fecha com um *post scriptum*, afirmando que, inacreditavelmente, estava fluindo bem, pelo menos na escrita de ensaios. Essas passagens são interessantes ao passo que evidenciam como diversos assuntos podem perpassar por poucas linhas em uma carta.

O fato de o autor de *Lucinde* direcionar parte da culpa da sua improdutividade acadêmica/intelectual à presença de Dorothea Schlegel a incomoda profundamente. Ainda chateada com a situação, ela questiona, ironicamente, se seria ela quem precisaria fornecer algo para que o Senhor, no caso F. Schlegel, pudesse fluir na escrita. Com isso, ela escreve que o amigo nem merecia uma carta sua, mas, mesmo assim, ela lhe escrevia²⁴⁰. Após a queixa por ser associada à dificuldade de escrita do marido, ela segue a carta relatando os acontecimentos

²⁴⁰ A chateação de Dorothea Schlegel não foi apenas com o companheiro F. Schlegel, mas também com seu amigo Schleiermacher, o que deixa subentendida a possibilidade de haver alguma carta dele colaborando com essa opinião ou expressando qualquer ideia parecida.

dos últimos dias, como o fato de, por oito dias, estar indo de uma amiga a outra. Fala também da relação de um de seus conhecidos com a religiosidade e com a Bíblia, mas sem desenvolver profundamente qualquer opinião sobre isso. Entre vários assuntos abordados em um único texto, o foco maior, como em muitas de suas cartas, gira em torno de Friedrich Schlegel. Na sequência, lamenta a doença da prima do amigo e expressa a vontade de que ela também leia a carta. O fechamento dessa correspondência é focado no pedido para que o amigo não demore a aparecer. Esse desfecho acentua dois pontos importantes na produção epistolar: 1) a demonstração de preocupação com o outro, seja com o próprio companheiro, seja com a prima do seu remetente, o que é essencial para a manutenção de uma relação que se fortalece e se mantém por meio de cartas; 2) da atividade epistolar que rompe a expectativa de uma estrutura puramente privada, já que não só Friedrich Schlegel participa da carta, como também é solicitado que a prima do destinatário também tenha acesso à correspondência.

Os textos são variados e vão de troca de opiniões sobre algo que foi lido a informações de acontecimentos do cotidiano. Em uma das cartas, por exemplo, D. Schlegel conta que soube de uma visita de Veit, seu ex-marido, a sua amiga Henriette Herz. Por isso iria no dia seguinte à casa dela para saber detalhadamente sobre o que eles haviam conversado. As poucas informações que tinha recebido indicavam “falas estravagantes e confusas de Veit” (SCHLEGEL, D. 1913, p. 3: Berlim, 06 de novembro de 1798). Esse tipo de correspondência exemplifica como que o ponto central da manutenção da troca epistolar não é de fato seu conteúdo, mas sua frequência e a preocupação não apenas da reserva de um espaço para si, mas também para o outro, onde ele também possa se perceber. Não há uma carta posterior que esclareça essa visita de Veit a Herz, o que levanta duas possibilidades: 1) não era relevante o suficiente para que ela escrevesse sobre isso novamente; 2) se ela escreveu, esse pode ser um arquivo que foi excluído pela edição ou que apenas se perdeu e não chegou a fazer parte do material usado para a coletânea. Independentemente disso, é interessante como uma carta de poucas linhas sobre um assunto que não demonstra, em um primeiro momento, ter grande relevância ou ser do interesse do destinatário ter sido escrita a não ser com o objetivo de manutenção da prática epistolar.

Da mesma forma como Friedrich e Dorothea Schlegel dividiram o papel para escrever ao amigo Schleiermacher, a irmã dela, Henriette Mendelsohn, também escreveu para ele, em 21 de novembro de 1798, na mesma folha que a autora de *Florentin*. Ambas se dirigem ao amigo para parabenizá-lo pelo aniversário. Esse tipo de partilha de papel para a escrita de cartas foi uma prática comum no século XVIII e praticado por Dorothea em diferentes ocasiões. Isso reforça a naturalidade na troca de cartas nas relações intergênero e como o espaço epistolar

circula entre o privado-confidencial e o coletivo, marcando exatamente o limiar que se instaura no século XVIII entre uma tendência social, obviamente de apenas parte da sociedade, que estava voltada para o social, mas que começa a se concentrar no espaço familiar e, portanto, privado. Paradoxalmente, as mulheres começam a romper com os limites da vida privada e doméstica e a desbravar espaços na vida social e, principalmente, intelectual, mesmo que gradualmente.

Muitas referências citadas em cartas ficam perdidas, quando não há acesso ao material produzido pelas duas partes. Em carta escrita em dezembro de 1798, por exemplo, Dorothea Schlegel faz referência a um livro, mas ele não é identificado pelo leitor. Provavelmente, ela estaria respondendo a uma carta do amigo que teria explicitado a obra em questão. Outro ponto que causa estranheza nesse trecho é o fato de ela citar Veit, o ex-marido, novamente, ainda presente na vida dela, apesar da separação. Enquanto em setembro de 1798 ela escrevia junto a Friedrich Schlegel para Schleiermacher, em dezembro do mesmo ano ela fala de Simon Veit com naturalidade e uma de suas cartas revela que ainda vivia na mesma casa que ele, apesar de já ser tão próxima de Friedrich Schlegel, junto de quem chegou a escrever cartas. Como Simon Veit era um homem de negócios e não tinha interesse pela vida cultural ou pelo mundo das letras, causa estranhamento o fato de D. Schlegel buscar a opinião dele sobre algum livro. É nesta carta que ela ainda revela a intenção de se separar de Veit.

V[eit] não está em casa, e eu não posso perguntá-lo sobre o livro. Ontem, lamentavelmente, eu me esqueci disso. Então, paciência, para um novo assunto, meu querido S[chleiermacher]. O que mais posso desejar a você no momento? Você tem Schlegel, não sei de mais nada. Você está certo em não me desejar nada, eu realmente tenho tudo, exceto a única coisa que hoje poderia me levar até você através desta confusão. Preciso ainda pensar junto com você em como eu posso começar sem ele. Não demore muito para vir! Em seu nome, desejarei ao pobrezinho [Veit] uma mulher melhor do que eu. Eu acho que se o céu ouvir, ele será ajudado. [...]. Se Schlegel pagar por um café novamente, coloque, imediatamente, material de escrita perto dele, para que ele possa produzir um fragmento. Você precisa ver como isso o ajuda imediatamente. Espere pelo café, mas não é divertido. Nenhuma filosofia ajuda contra isso.²⁴¹ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 4-5: B, dezembro de 1798.)

²⁴¹ No original: „V[eit]ist nicht zu Hause und ich kann ihn nicht wegen das Buch ausfragen. Gestern habe ich es schäudlich vergessen. Also Geduld, zum neuen Fahr, mein lieber S. Was wünsche ich Ihnen denn noch geschwind? Den Schlegel haben Sie, ich weiß weiter nichts. Sie haben Recht mir nichts zu wünschen, ich habe wirklich alles, außer das Einzige, das allein mich heute durch diese Flut zu Ihnen schaffen könnte, ich muss es noch mit Ihnen überlegen, wie ich es ohne dem anfang. Dem Armen... werde ich in Ihrem Namen eine bessere Frau wünschen, ich denke, wenn der Himmel es erhört, so ist ihm geholfen. [...]. Wenn der Schlegel noch einmal über den späten Kaffee zahlt, so legen Sie ihn nur geschwind Schreiberzeug hin, damit er gleich ein Fragment daraus machen kann. Sie sollen nur sehen, das hilft ihm gleich. Auf den Cafe warten zu müssen. Es ist kein Spaß. Dagegen hilft keine Philosophie.“

A transição entre um assunto ao outro é evidente nesse trecho. Ela começa a falar sobre Simon Veit, lamentando o sofrimento dele e desejando-lhe uma mulher melhor e, repentinamente, muda o foco para F. Schlegel, demonstrando preocupação com a produção escrita dele, orientando o amigo a ajudá-lo, como se ela falasse de uma pessoa que precisa do suporte de alguém que o direcione para conseguir fluir. Essa mudança repentina de assunto se apresenta não apenas como um elemento construtivo da estrutura epistolar – o caráter livre e não teórico, mas, principalmente, como um resultado das inquietações e conflitos internos vividos pela autora. A preocupação de Dorothea sobre a felicidade de Veit é acompanhada por um sentimento de culpa, uma vez que já estava emocionalmente envolvida com Friedrich Schlegel. Apesar desse sentimento, o foco dela é completamente direcionado para o então amante e nas ações do amigo que possam contribuir com a escrita dele. Nas cartas a Schleiermacher, é possível ainda perceber uma tensão na relação entre os dois amantes e o então marido Simon Veit: “Veit já voltou de Streliss há muito tempo, e não chegou cerca de 24 horas depois de Friedrich, mas ao contrário; isso foi um pouco enlouquecedor, mas todos nós nos comportamos muito bem”²⁴² (SCHLEGEL, D.1913, p. 6: início de 1799).

Em carta do início do ano de 1799, Dorothea Schlegel se expressa emocionalmente e relata ao amigo Schleiermacher que a melancolia é uma visitante constante, principalmente nos momentos bons. Seu descontentamento era causado por um julgamento que havia recebido do seu amado F. Schlegel. Mais uma vez, ela não direciona sua chateação apenas ao companheiro, mas também ao amigo, como se a opinião expressa que a desagradou tivesse partido dos dois, o que talvez tenha acontecido por meio de cartas que não estão disponíveis.

Schlegel diz que eu tenho caprichos, também caráter, mas não um caráter caprichoso – isso não é místico? Mas eu não entendo por que vocês me acham tão complicada, vocês me deixam completamente confusa – sinto algo como uma intuição; não sou eu simples até o ponto de ser banal? Até agora sempre acreditei nisso, mas vocês devem saber melhor – e – às tuas mãos entrego o meu espírito. Não vou mais me preocupar com isso. Fico contente em ler a carta de Schlegel a você. [...] Ele está um amor, completamente feliz e esperançoso. E tudo que ele começa e o que ele pensa respira esse entusiasmo divino. Deixe-me confessar-lhe secretamente, como se fosse uma confissão ao ouvido: algo me diz no fundo do coração e todo o meu ânimo, eu temo que minha ousadia não será suficiente para superar o medo de ser muito insignificante para o magnífico, na verdade, é o que penso. Espero conseguir te dizer tudo isso pessoalmente, para ser o mais clara possível. S[chlegel] precisa da sua força e da sua clareza, então, peço especialmente por isso. Precisamos de ambas urgentemente. Friedrich não consegue ser feliz sozinho

²⁴² No original: „Freilich ist Veit schon lange von Streliss zurück, und nicht etwa 24 Stunden nach Friedrich angelangt, sondern tout au contraire; das war ein wenig um verrückt zu werden, doch haben wir uns alle sehr gut betragen.”

e não pode ficar sozinho de forma alguma.²⁴³ (D. SCHLEGEL, 1913, p. 5-6: B, início de 1799.)

A preocupação dela com o querido F. Schlegel chega é expressa como um sentimento carregado por um afeto que se instaura no campo do maternal, o que se aproxima da visão feminina representada por ele em *Lucinde*. Ela fala sobre ele como uma mãe do filho e entrega ao amigo de ambos o papel de proporcionar as condições favoráveis para que o amado não só se sinta feliz, como também consiga se inspirar para escrever. Além desse cuidado maternal, ela também expressa sua insegurança e se coloca como alguém menor do que o, nas palavras dela, magnífico (*Herrlichen*). Na coletânea, a carta de 08 de abril de 1799 é a primeira na qual Dorothea Schlegel faz referência ao romance *Lucinde*. Como sempre, ela orienta o amigo a dar atenção a F. Schlegel e a escrever-lhe para cumprimentá-lo pela publicação.

Desprezo pelo público seria suficiente na própria obra, mas desprezo pelo fazer será muito bem-feito, só precisa ser bastante desprezível e feito. Schlegel não deve, aliás, ter ideias estranhas na cabeça, em seu livro tudo está tão certo e tão necessário como no melhor dos mundos. É isso que eu quero dizer. Cumprimente-o calorosamente e escreva também que eu acreditava que esta carta não o encontraria mais, pois Finke ouviu do pregador Pischon que ele ainda estará aqui amanhã.²⁴⁴ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 8: 08 de abril de 1799).

Esse tipo de preocupação e comentário em relação às necessidades de cuidados ou de atenção aparecem em diversas cartas, o que evidencia uma tendência da autora em se atentar constantemente ao estado e às inquietações do companheiro, como se percebe também no trecho a seguir:

Seja gentil com Friedrich, pois ninguém é tão atormentado quanto ele, devido ao seu sucesso. Não posso falar muito sobre isso, nem sei como as coisas vão se desenrolar. Agora ele está trabalhando, como diz, na segunda parte de *Lucinde*, mas ele não é tão livre, tão alegre quanto deveria ser. É terrível que

²⁴³ No original: “Schlegel meint, capricen hätte ich, auch Charakter, aber doch keinen capricen Charakter - ist das nicht mystisch? Dass ihr mich aber so verwickelt findet, das begreife ich nicht - Ihr macht mich mit euch ganz konfuse - mich ahndet so etwas von Einlegen; bin ich denn nicht bis zur Plattitüde einfach? bis jetzt glaube ich es immer, doch Ihr müsst es besser wissen - und - In deine Hände befehle ich meinen Geist. Mich soll es von um an nicht weiter kümmern. Lassen Sie mir es Ihnen heimlich und als Ohrenbeichte gestehen, mir sagt es ein wenig im Funersten herzen und alle mein Mut, und mein Übermut fürchte, ich werde mich nicht ganz von der Angst bestehen, dass ich zu gering für den Herrlichen bin, eigentlich meine ich. Ich hoffe, mich so weit zu bringen, dass ich Ihnen mündlich alles deutlicher sagen kann. S[chlegel] fest Ihre Kraft und Klarheit in Requisition, besonders bitte ich auch noch darum, wir bedürfen es beide. Friedrich kann so wenig allein glücklich sein, als überhaupt allein sein.”

²⁴⁴ No original: „Verachtung des Publikums wäre hinlänglich in den Werken selbst, Verachtung des Machens aber, wird sich sehr gut machen, nur muss es recht verachtend, und gemacht sein. Schlegel soll sich übrigens keine Grillen im Kopfe seßen, in seinem Buche ist alles so recht, und so notwendig wie in der besten Welt. Das meine Ich. Grüßen Sie ihn auch herzlich, und schreiben Sie auch noch dazu, ich glaubte dieser Brief würde ihn gar nicht mehr antreffen, denn Finke will vom Prediger P[ischoh?] gehört haben, dass er noch morgen hier sein wird.“

as preocupações o impeçam de trabalhar em vez de incentivá-lo.”²⁴⁵ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 17: B, início de 1799).

A postura de Dorothea Schlegel de dedicação e cuidado a F. Schlegel fez com que ela se tornasse alvo da crítica feminista. Assim, teóricas como Touaillon e Thornton desconsideraram a relação tanto da autora quanto do romance *Florentin* com o Primeiro Romantismo Alemão, assim como também não consideraram a escrita ou as atitudes dela emancipatórias. A devoção de Dorothea Schlegel ao amado Friedrich Schlegel, representada tanto em algumas ações dela quanto no que se apreende de suas cartas, por exemplo, foi o suficiente para que suas decisões ou atos emancipatórios fossem completamente desconsiderados pela crítica feminista.

Os julgamentos sofridos por Dorothea Schlegel já deixavam rastros mesmo antes da publicação de *Lucinde* e de *Florentin*. A relação entre ela e Friedrich Schlegel já era motivo para isso. Além de ser mais velha do que ele, era uma mulher casada/separada e tinha dois filhos. Na mesma carta do início de 1799, ela desabafa com Schleiermacher e cita o nome de Unger, responsável por uma editora que recusou o manuscrito de *Florentin*.

eu gostaria que Friedrich estivesse fora das garras dela [Unger], mas espero esperançosamente que ela o deixe em paz. [...] O que me consola é apenas saber que ela é tão estúpida quanto maldosa, e isso quer dizer algo. Agora vejo Tieck se afastando, e eu gostaria muito de estar com eles, se não tivesse ficado de repente tão reprimida por causa da impressão desagradável de que a velha [Unger] passou sobre mim.²⁴⁶ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 6-7: início de 1799).

A relação conflituosa entre ela e Unger é tema de diferentes cartas e a forma como se dirige à essa chefe de edição não passa por um crivo e é exposto, muitas vezes, de forma impulsiva com xingamentos como bruxa, serpente, entre outros. Além de demonstrar confiança no amigo em crer que ele não arriscaria sua amizade ao expor as palavras da amiga, esse tipo de passagem também simboliza a carta como espaço de expressão das “emoções efêmeras” (DIAZ, 2016, p. 22). A conhecida postura mais racional, cuidadora e controlada que domina a maior parte da escrita epistolar de Dorothea Schlegel perde seu lugar em raras situações, mas muitas delas relacionadas a Unger, mesmo que dependesse dela e do marido tanto na publicação de obras de Friedrich Schlegel quanto do seu romance *Florentin*.

²⁴⁵ No original: „Sein Sie gut gegen Friedrich, denn niemand ist so gequält als er, den seinem Richtgelingen. Reden kann ich nicht viel darüber, wie er sagt am 2ten Teil der Lucinde, aber er ist nicht so frei, so munter, als er sein sollte. Es ist entsetzlich, dass ihn die Sorgen am Arbeiten verhindern Auf statt ihn zu spornen.“

²⁴⁶ No original: „Ich wünsche der Friedrich wäre ihr aus den Klauen, doch zum Glück hoff ich sie lässt ihn nun wohl von selbst, wenn sie sich nur damit. Mein Trost ist nur der, dass sie eben so dumm als boshaft ist, und das will etwas sagen. Ticks sehe ich jetzt zu weiten, und ich würde recht gern mit ihnen sein, wenn ich nicht auf einmal wieder ganz schüchtern geworden wäre, durch den widerlichen Eindruck, den mir die Alte gegeben hat.“

É ainda na carta de 08 de abril de 1799 que se encontra um dos trechos mais citados pela crítica literária, pois nele a autora relata duas situações completamente distintas, mas que influenciaram profundamente tanto a relação dela com as outras pessoas quanto as próprias emoções. A primeira delas é a satisfação de, enfim, ter se separado e estar iniciando uma nova fase em sua vida: “Agora eu moro em meu novo apartamento, e as horas parecem passar bem, mesmo que ainda não há quase nada que deveria estar nele²⁴⁷. Ainda assim, estou bem contente aqui e espero pelas melhorias com grande paciência”²⁴⁸ (SCHLEGEL, D. 1913, p.8: início de 1799). A segunda situação é a publicação de *Lucinde*, cuja publicação provocou um emaranhado de sentimentos, os quais pareciam tranquilos e bons, mas que acabavam ganhando um caráter sombrio e tenebroso.

[...] certamente, teremos bom tempo. Desde cedo, o Espírito de Deus sopra novamente sobre a Terra, e o pequeno jardim tem uma expressão esperançosa. Quanto a *Lucinde*. Sim, quanto a *Lucinde*. Meu coração se aquece e esfria novamente ao pensar que o mais sombrio será revelado, algo que era tão sagrado para mim, tão secreto, agora exposto a todos os curiosos, a todos os críticos. Em vão, ele tenta me fortalecer com o pensamento: você seria ainda mais ousado do que ele. Ah, não é a ousadia que me assusta. A natureza também celebra a adoração do Altíssimo em templos abertos, em voz alta por todo o mundo, mas o amor? Penso novamente: todas essas dores passarão com minha vida, e a vida também passará, e tudo o que passa não deve ser tão valorizado a ponto de se impedir uma obra que será eterna.²⁴⁹ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 8-9: 08 de abril de 1799).

Um misto de sentimentos é decorrente da situação conflituosa na qual ela se encontra. O momento não era apenas de entusiasmo, insegurança e alegria com a nova fase de sua via, mas ainda de preocupações e incertezas por causa de *Lucinde*. De um lado, o sofrimento em saber que sua intimidade não só estaria exposta, mas que seria tema para os curiosos, os fofoqueiros e os críticos; por outro, a tentativa de aceitação do que viria a sofrer, já que, como expressou indiretamente, a importância de uma obra que se manterá eterna é maior do que o sofrimento humano que findará. Ela sacrifica a tranquilidade de manter uma vida reservada ou

²⁴⁷ O apartamento ainda estava praticamente vazio, então ainda falta o que ainda deveria estar nele, como móveis, por exemplo.

²⁴⁸ No original: „Jetzt wohne ich in meiner neuen Wohnung; und die Stunden sehen schon recht gut aus, obgleich fast gar nichts darin steht, und hängt, was hier stehen, und hängen müsste. Ich bin aber so sehr vergnügt hier, dass ich alle die Verschönerungen mit großer Langmut erwarte.“

²⁴⁹ No original: „Gutes Wetter werden wir auch wohl haben; seit heute früh weht der Geist Gottes wieder über die Erde, und der kleine Garten macht ein hoffnungsvolles Gesicht. Was *Lucinde* betrifft. Ja was *Lucinde* betrifft. Ist wird mir es heiß, und wieder kalt uns Herz, dass das Innerste so herausgewendet werden soll, was mir so heilig war, so heimlich, jetzt nun alles Neugierigen, allen Hafern Preis gegeben. Umsonst sucht er mich durch den Gedanken zu stärken: dass Sie noch kühner wären als er. Ach, es ist nicht die Kühnheit, die mich erschreckt. Die Natur feiert auch die Anbetung des Höchsten in offenen Tempeln, laut durch die ganze Welt, aber die Liebe? Ich denke aber wieder: alle diese Schmerzen werden vergehen, mit meinem Leben, und das Leben auch mit, und alles, was vergeht, sollte man nicht so hochachten, dass man ein Werk drum unterließe, das Ewig sein wird.“

de lutar por ela, a fim de possibilitar ao amado F. Schlegel a chance de colocar no mundo um romance que assumirá um lugar oposto à efemeridade da vida humana. Ironicamente, ela resume, para o amigo Schleiermacher, a influência direta da publicação da obra em sua vida: “Como você vê, estou ganhando uma grande reputação”²⁵⁰ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 10: 08 de abril de 1799). Enquanto para alguns a atitude de Dorothea Schlegel possa ser considerada corajosa, uma vez que priorizou uma obra literária em detrimento da sua própria tranquilidade, colocando a arte frente às inquietações humanas, a crítica feminista julgou tanto a atitude de Friedrich Schlegel quanto a reação de Dorothea Schlegel. De acordo com Becker-Cantarino (2015, p. 130-131), por exemplo, a escrita de *Lucinde*, ao abordar a temática da emancipação sexual feminina, expondo comportamentos e situações que envolvem a personagem que representa Dorothea Schlegel, desconsiderou a exposição dessa mulher e as consequências que isso traria à vida dela, já que a sociedade vigente mantinha práticas e ideais conservadores. Já para Touaillon, a autora de *Florentin* se anula como mulher ou rompe com a possibilidade de representar qualquer exemplo de emancipação feminina, uma vez que, constantemente, não se coloca à frente das necessidades do companheiro Friedrich Schlegel. No entanto, ela não considera que, nessa situação, para Dorothea Schlegel, a existência e permanência de uma obra literária foi mais importante do que a satisfação seu autor ou os prejuízos que essa publicação poderia causar a ela. Assumir o risco de enfrentar os desafios que estavam por vir devido à forma como esse romance estaria atrelado a seu nome pode ser entendido, em um primeiro momento, como uma atitude de autodepreciação. Todavia, com um olhar mais cuidadoso, percebe-se que a reação de Dorothea Schlegel é mais um exemplo de ousadia feminina, uma vez que ela, apesar de ser diretamente afetada, até mesmo emocionalmente, não se render àquilo que estava por vir. Ela demonstra uma força imensurável ao impor àqueles que pudessem ficar desconfortáveis com a representação de uma mulher atrelada a uma narrativa que aborda seus desejos e fantasias sexuais. Nem todas as mulheres daquela época apoiariam esse tipo de temática, já que havia entre a maioria uma enorme preocupação com a própria honra e a imagem de si na relação com os outros.

Dorothea Schlegel estava disposta a se libertar das amarras de uma sociedade que se mostra constantemente disposta a limitar o papel da mulher, e ela, mais uma vez, rompe com as expectativas. Ainda que não haja relatos de que ela entendeu essa situação como uma oportunidade de impulsionar uma nova imagem feminina, mesmo que de forma indireta, já que

²⁵⁰ No original: „Sie sehen aber, ich bekomme ordentlich einen großen Ruf.“

o texto foi escrito por Friedrich Schlegel, a reação dela é um exemplo de como ela age, muitas vezes, sem se deixar controlar pelos constructos sociais.

Além desses de contribuir com um pouco de entendimento sobre a figura de Dorothea Schlegel, as cartas escritas por ela também revelam aspectos paradigmáticos da escrita epistolar do século XVIII. Um exemplo disso é o fato de, na intensa troca de correspondências, o afastamento ou a ausência de um epistológrafo tornava-se assunto de cobrança, já que se busca uma frequência na troca de cartas, ou até motivo para uma escrita mais direta e objetiva. No verão de 1799, Dorothea Schlegel escreve a Schleiermacher questionando o sumiço do amigo.

Querido Schleiermacher, se você não estiver morto, você é, então, a pessoa insensível do mundo, pois se também estivesse doente, deveria ao menos ter me contado. Eu estou, como já disse, na cidade e gostaria de lembrá-lo da sua promessa de almoçar aqui hoje. Então, como você está?²⁵¹ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 10: verão de 1799).

Aparentemente, essa carta, ou melhor, esse bilhete, ao amigo foi escrito na mesma cidade em que ele estava e no mesmo dia do suposto almoço, o que é curioso, pois indica que não havia apenas trocas epistolares a fim de manter a proximidade entre pessoas distante e, também, deixa subentendido que havia algum tipo de serviço de entrega rápida, talvez por meio de mensageiros. Além disso, destaca-se ainda uma forma dramática e que beira ao literário de se expressar, baseada na hipérbole. Bastava ela lamentar o sumiço do amigo e lembrá-lo da promessa do almoço, mas ela cria uma situação mais intensa. Essa construção poética e, concomitantemente, dramática também é intensificada na carta que vem a seguir dessa citada.

Primeiro, deixe-me expressar meu susto e minha preocupação do mundo do coração sobre o terrível acidente de Jette. Eu ainda tenho esperanças de que a mão não tenha realmente se quebrado. Pobrezinha da Jette! Eu te peço, meu amigo, não deixem de me escrever logo sobre o estado dela para que eu possa acompanhar a recuperação dela. Recebi sua carta e a notícia desse acidente fatal antes de ontem, enquanto tomava chá com Schlegel, Schelling e a professora Paulus. Eu realmente estava feliz, quase tinha esquecido que existem contrariedades no mundo, e então fui lembrada de forma tão repentina e desagradável [que coisas ruins acontecem]. Por favor, Schleiermacher, tenha ao menos compaixão pelas dores da alma, que no momento de felicidade doem mais do que na infelicidade, assim como um corpo saudável pode suportar menos dores do que um doente. Escreva-me o mais rápido possível sobre como ela está, estou muito preocupada com isso. Ela deve estar com dor, enquanto eu, por outro lado, estou tão bem. (SCHLEGEL, D. 1913, p. 10-11: Jena, 11 de outubro de 1799).

²⁵¹ No original: „Lieber Schleiermacher, wenn Sie nicht tot sind, so sind Sie doch der hartherzigste Mensch von der Welt – denn auch wenn Sie krank wäre, hätten Sie wenigstens mich es müssen wissen lassen –, ich bin, wie gesagt, in die Stadt, und ich erinnere Sie Ihres Versprechens diesen Mittag hier zu essen. Wie geht es Ihnen denn?“

Outro ponto interessante na construção desse trecho é o fato de, apesar de o acidente ter sido com a Jette²⁵², o foco gira em torno da escritora da carta e da forma como ela se sente. A preocupação com a amiga parece ser genuína, mas ainda assim a inquietação parece se concentrar no susto e no desespero sentidos por Dorothea Schlegel devido à situação da amiga. Ela não apenas lamenta o ocorrido, mas também o fato de seu sossego, que a fazia até se esquecer das desventuras do mundo, ser interrompido com uma notícia tão tormentosa. A segunda parte dessa mesma carta é voltada à nova fase vivida por Dorothea Schlegel, com a qual ela se mostra satisfeita por desfrutar “de uma bela tranquilidade, acompanhada de sociabilidade. As pessoas me tratam com amor e gentileza.” (SCHLEGEL, D. 1913, p. 11: Jena, 11 de outubro de 1799). Por ser uma cidade menor do que a cosmopolitana Berlim²⁵³ com a qual ela estava acostumada, Jena proporciona um novo ciclo à vida da autora de *Florentin*. Lá ela encontra a hospitalidade e o aconchego que apenas um lugar mais calmo pode proporcionar. Em Jena, ela se sentiu “em casa desde o primeiro momento” (SCHLEGEL, D. 1913, p. 11: Jena, 11 de outubro de 1799), facilmente, podia circular entre diferentes partes da cidade e sentia que teria uma vida feliz, vivendo entre conhecidos, como os irmãos Wilhelm e Friedrich Schlegel, Tieck e Carolina Schlegel, sobre quem fala no trecho a seguir.

Não houve um momento de estranheza entre nós; por isso, também desapareceu completamente o constrangimento que imaginei ter ao lidar com empregados estranhos, eles são como meus próprios, e Caroline sabe compartilhar a administração comigo da melhor maneira possível, permitindo que eu faça uma coisa ou outra sem qualquer imposição, como fazer chá, servir café, arrumar o quarto, sair; essa maneira me fez sentir como co-governanta desde o primeiro dia. Até agora, vivemos tranquilamente entre nós, ainda não tive a oportunidade de vestir outra roupa além da das que uso cotidianamente, e acredito que continue assim durante todo o inverno, pois os Schlegels abandonaram todas as reuniões sociais, clubes, concertos e qualquer evento público.²⁵⁴ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 11: Jena, 11 de outubro de 1799)

²⁵² Provavelmente, esse seria uma abreviação para Henriette, a qual viveu com Schleiermacher até setembro de 1799. Angelika Obert: *Schleiermachers und Schlegels WG (2018)*, disponível em: [Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz](#).

²⁵³ É importante lembrar que a Berlim cosmopolita de 1799 está muito distante da de hoje. Segundo o que se percebe em documentos ou textos da época, ela já era uma cidade mais movimentada do que Jena, por exemplo, mas com uma área de circulação e uma população muito menor do que atualmente. Não foi possível encontrar informações sobre a população dessas cidades em 1799. Provavelmente, esse tipo de dado poderá ser encontrado em documentos oficiais e impressos. No entanto, segundo o Wikipedia, Berlim tem 3,8 milhões de habitantes para uma área de 891,1 km², enquanto Jena tem 110 mil habitantes para uma área de 114,77 km². Esses números foram colocados aqui apenas como base informativa e comparativa para quem não conhece as duas cidades, já que no século XVIII a realidade populacional era bem mais restrita e o território das cidades também pode ter sofrido alterações devido a algum conflito histórico, por exemplo.

²⁵⁴ No original: “Es war nicht einen Augenblick fremd zwischen uns; daher fällt auch die Gene ganz weg, die ich mir eingebildet habe, mit fremden Domestiken fertig werden zu müssen, sie sind wie meine eigne, und Caroline weiß mit der besten Art von der Welt, das Gouvernement mit mir zu teilen, dadurch, dass sie mir eins oder das andere ohne allen Zwang verrichten lässt, so wie Tee machen, Kaffee einschenken, die Stube aufräumen,

Apesar de gozar essa nova vida, ela, particularmente, não gosta da cidade em si, o que é explicitado ao amigo: “Jena mesmo é uma cidade feia, mas eu não a vejo muito. Moramos todos em uma espécie de casa dos fundos, e todas as janelas são voltadas para o pátio. Eu moro bem atrás, uma escada acima, Caroline, então Wilhelm e, por último, bem acima, mora Friedrich”²⁵⁵ (SCHLEGEL, D.1913, p. 11: Jena, 11 de outubro de 1799). Embora cada um tenha seu aposento separado, há uma vida comunitária entre eles e, assim, espaços compartilhados. Nessa situação, ela já não era mais a base da casa, como havia sido durante o casamento com Simon Veit ou no período pós separação, quando morou sozinha. Em Jena, ela compartilha esse papel com Carolina Schlegel, mesmo que “cada um tem seu próprio quartinho na casa. Fica cada um sozinho ou visitamos um ao outro” (SCHLEGEL, D. 1913, p. 12: Jena, 11 de outubro de 1799). Vivendo ali, o contato com figuras ativas do romantismo também foi mais estreito. Nomes como Schelling e Tieck são bem citados. Na carta de 11 de outubro, por exemplo, há relato de que o primeiro seria um convidado para o almoço. Ainda assim, Dorothea impõe uma divisão entre todos: “os Schlegel são os mestres, nós assumimos o papel de alunos. Por volta das 10 horas já estão todos de volta em casa. A presença de Tieck não mudará nada, exceto que, em vez de Dante²⁵⁶, muitas vezes será realizada outra leitura.”²⁵⁷ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 12: Jena, 11 de outubro de 1799). Essa passagem mostra que, apesar dos nomes importantes nos encontros do grupo, conforme relatado por Dorothea Schlegel, os irmãos Schlegel eram quem assumia a função de organizadores e condutores das discussões, mantendo um papel ativo e indispensável para o movimento.

Além de constatar teorias ou suposições baseadas em dados históricos ou até mesmo textos literários, cartas também são arquivos que servem como elementos para desconstrução de pressupostos baseados na interpretação de algum crítico. Elas possibilitam novas leituras e percepções de contextos históricos. Apesar do convívio conflituoso e competitivo que alguns autores assumem que havia entre Dorothea e Caroline Schlegel, as correspondências

herausgebe; diese Manier hat mich gleich vom ersten Tage an wie Mitherrschaft betrachten lassen. Bis jetzt leben wir noch ganz still unter uns, ich habe noch gar keine Gelegenheit gehabt, irgendein anderes Kleid als das gewöhnliche tägliche anzuziehen, und es soll, wie man sich vornimmt, den ganzen Winter so bleiben, denn Schlegels haben jede Gesellschaft, Club, Konzert, und alles Öffentlichste, aufgegeben.”

²⁵⁵ No original: “Jena selbst ist eine hässliche Stadt, aber ich sehe sie nicht viel, wir wohnen alle in einer Art von Hinterhause, alle Fenster gehen nach dem Hofe zu. Ganz Unter wohne ich, eine Treppe hoch Caroline, dann Wilhelm und zuletzt ganz in die Höhe wohnt Friedrich.“

²⁵⁶ Quando o grupo se encontrava para praticar italiano, chamavam isso de Dante. (SCHLEGEL, D. 1913, p. 12: Jena, 11 de outubro de 1799).

²⁵⁷ No original: “Schlegels sind Meister, wir übrigen die Schüler.“

evidenciam uma relação amistosa e respeitosa entre elas. Na mesma carta citada, há mais uma referência à Caroline, considerada

realmente muito amável, querido amigo! Mesmo que fosse apenas por essa única razão, ela faz o papel de anfitriã de maneira tão fácil e agradável que todos se sentem bem em casa. Ela é ainda mais em muitos outros aspectos, é prestativa, agradável e incansável em agradar a todos. Ela fala bem, às vezes com um pouco de *pathos*, mas na sociedade ela não se destaca por ideias ou humor, assim como geralmente não faz alarde de seus verdadeiros méritos. Em sociedade, ela é, normalmente, como qualquer outra mulher educada. Não notei nenhuma arrogância, ou seja, ela não fala ou julga facilmente sobre coisas que não entende, embora muitas vezes tenha uma opinião própria e tente defendê-la.²⁵⁸ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 12: Jena, 11 de outubro de 1799)

Outro ponto interessante que aparece nessa carta e que também foi tema discutido indiretamente nos romances *Lucinde* e *Florentin* é a paquera. No primeiro romance, essa abordagem aparece no relato que Julius faz de uma conversa entre ele e *Lucinde*, defendendo as ambiguidades e a coqueteria como uma condição na relação entre um homem e uma mulher bonita. No contexto em questão, ele faz referência à forma como ele interage com a personagem Amália²⁵⁹ e destaca o ciúme de *Lucinde* frente a essa situação. Em *Florentin*, a coqueteria é concretizada nas situações em que Juliane mantém uma postura de charme e inclinação ao amigo Florentin, mesmo estando noiva de Eduard. Saindo do mundo literário para o “real”, o costume da coqueteria é diretamente associado à Caroline Schlegel, principalmente na relação com cunhado Friedrich Schlegel, o qual era apaixonado por ela antes de conhecer Dorothea, que continua a carta a Schleiermacher expressando suas observações acerca de Caroline.

Ela também não é tão animada e divertida como se pode concluir a partir de suas cartas. Seria isso apenas um humor momentaneamente sombrio ou uma verdadeira inclinação para a melancolia? Isso ainda não consigo julgar. [Rahel?] Levi me disse: ela é muito coquete com seu marido; eu gostaria de restringir isso da seguinte forma: ela é muito coquete! Realmente muito, mas também bonita, isso não se pode negar completamente. Ao mesmo tempo, sua coqueteria não perturba a sociedade, porque ela não flerta sem propósito, mas sim com algum objetivo em mente, e quem não gostaria de ser discreto? Já que ela é tão modesta? Ela não tem o defeito das mulheres que flertam

²⁵⁸ No original: “Caroline ist wirklich sehr liebenswürdig, lieber Freund! Wäre sie es auch nur in diesem einzigen Rückblick, dass sie die Wirtin so leicht, und in einer so angenehmen Manier macht, dass es jedem wohl im Hause werden muss. Sie ist es aber noch in mancher anderen Rücksicht, sie ist dienstfertig, gefällt und unermüdlich es einem jeden recht zu machen. Sie spricht hübsch, manchmal mit etwas Pathos, aber in der Gesellschaft zeichnet sie sich eben nicht durch Reinfälle, aber Wiss. aus, so wie sie überhaupt sich von ihren eigentlichen Verdiensten nichts werden lässt. Sie ist gewöhnlich in Gesellschaft, wie eine jede andere artige Frau. Von Arroganz habe ich noch nichts gemerkt, das heißt, sie spricht, oder urteilt nicht leicht von Dingen, die sie nicht versteht, obgleich sie oft ein eignes Urteil hat, und es zu behaupten sucht.

²⁵⁹ Possivelmente, essa passagem do romance faz referência à Caroline Schlegel, já que o nome Amália foi usado na personagem de *Conversa sobre a poesia* que representa Caroline.

infinitamente, ou seja, obscurecer as outras; pelo contrário, ela se alegra com cada mérito alheio. Além disso, o fato de ela se envolver tanto nos negócios, na profissão, e nos trabalhos do marido não é totalmente por arrogância, mas culpa de W[ilhelm], que frequentemente a força a se envolver. Ela certamente tem um senso para tudo o que é belo e bom. Ela não é bonita, mas muito agradável e simpática. Um tipo de rosto, e até uma leve semelhança com Madame Waitsch, também no sentido de parecer mais jovem do que é.²⁶⁰ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 12: Jena, 11 de outubro de 1799)

Ainda que essa mania de flerte atribuída a Caroline Schlegel esteja, de acordo com Levi, associada a Friedrich Schlegel, a autora de *Florentin* consegue uma forma não apenas de defendê-la, como ainda de desassociá-la do seu companheiro. Essa atitude contraria a opinião de alguns críticos sobre uma rivalidade latente entre as duas e até mesmo coloca em oposição a imagem de uma Dorothea Schlegel insegura, como foi descrita por Touaillon. Além do trecho, já citado anteriormente, no qual Dorothea relata um desconforto sentido ao ser repreendida por Friedrich Schlegel por não ter entendido bem uma tercina escrita por ele, a passagem que se segue também rompe com a ideia de que as relações românticas, por mais que buscassem um ideal, fossem perfeitas ou isentas de conflitos. Essa concepção é importante por evidenciar que momentos de desordem fazem parte de toda relação humana, elas só não podem se sobressair em relação aos demais.

A maneira como a relação conjugal entre os dois [Wilhelm e Caroline Schlegel] se dá (descontando as eternas discussões e brigas calorosas) exatamente como eu imagino entre pessoas cultas; ou seja, não se percebe muito do sacramento; eles vivem mais como amigos amorosos que estão juntos voluntariamente. No entanto, as pequenas brigas que às vezes vão longe demais me deixam ansiosa, Caroline ri de mim por causa disso, mas eu tenho que sair correndo toda vez que algo assim acontece.²⁶¹ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 14: Jena, 11 de outubro de 1799).

Tanto esses conflitos cotidianos do casal de cunhados quanto a instabilidade profissional de Friedrich Schlegel atormentavam o sossego de Dorothea Schlegel. Aliás, as preocupações

²⁶⁰ No original: “Auch ist sie gar nicht so lebhaft und lustig, als man nach ihren Briefen schließen sollte; ob das nur momentane trübe Stimmung, oder wirklicher Hang zur Schwermut? Das kann ich noch nicht verurteilen. Die Levi sagte mir: sie sei sehr hübsch kokette gegen ihren Mann; das möchte ich wohl folgenderweise einschränken: sie ist sehr kokette! Wirklich recht sehr, aber doch auch hübsch, das kann man ihr nicht ganz nehmen. Zugleich stört ihre Koketterie die Gesellschaft nicht, weil sie nicht, was man nennt, ins Blaue hinein Koquettirt, sondern irgendeinen Zweck zu ihrem Ende zu Ziel macht, und wer wäre dann nicht gern diskret? Da sie so bescheiden ist? Den Fehler der Frauen, die so ins unendliche hinein kokettieren, den hat sie nicht, nämlich den: jede andere, um sich zu verdunkeln; sie freut sich, um Gegenteil, mit jedem fremden Verdienst.”

²⁶¹ No original: “Die Kunst, wie der Ehe Staub zwischen den beiden existiert, ist (die ewigen ängstlichen Recherehen und Zankereien abgerechnet) recht so wie ich es mir unter gebildeten Menschen denke; nämlich es ist nicht viel vom Sakrament zu merken; sie leben mehr als liebende Freunde zusammen, die freiwillig zusammen sind. Mir sind aber die manchmal gar weit gehenden kleinen Zankereien ängstlich, Caroline lacht mich deswegen aus, aber ich muss jedes Mal fortlaufen, wenn so etwas vorkommt.”

dela em relação ao companheiro era constantes. Os problemas dele para conseguir escrever ou a falta de oportunidades de bons trabalhos tornavam-se um grande problema conjugal por diversos motivos, sendo os principais a irritabilidade que influencia diretamente a relação do casal e descumprimento com o pagamento de algumas dívidas e até mesmo de alguns empréstimos feitos com amigos. Mais de uma carta confirma a esse tipo de problema²⁶² do casal, principalmente pelo fato de Friedrich Schlegel não conseguir se concentrar sempre na escrita:

É terrível que ele tenha que viver de obras de arte que são pagas como trabalho artesanal. No entanto, tenho a melhor esperança de que, se conseguirmos aguentar mais alguns anos, as coisas certamente melhorarão. O mundo parece estar sendo iluminado pelo sol novamente, e os bons estão vencendo novamente. Ainda sonho que F. siga uma carreira diferente da que ele tem agora. Se o destino nos der um estado, ele certamente também será um cidadão. Em breve, querido céu, antes que seja tarde demais.²⁶³ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 17: Jena, 28 de outubro de 1799)

Essa inconstância torna-se um fator inquietante para o casal, principalmente para o humor de Friedrich Schlegel. Em carta de 15 de novembro de 1799, ela reclama novamente da falta de dinheiro. Tudo isso provoca em Dorothea Schlegel o desejo de que seu companheiro se encontre em outra profissão, já que, apesar do reconhecimento de suas habilidades no mundo intelectual, não havia um retorno financeiro justo. Essa situação faz a autora de *Florentin* questionar o próprio mundo literário. A insatisfação de Dorothea Schlegel não se limita apenas ao fato de haver poucas oportunidades de trabalho para os literatos, mas inclui também a desvalorização dos escritores, mesmo daqueles tão ativos como os membros do grupo de Jena.

Acredito menos ainda no mundo literário. De modo geral, agora penso: Vocês, revolucionários, devem primeiro lutar com bens e sangue, depois podem descansar e escrever, como Götz von Berlichingen escreveu sua autobiografia. É por isso que gosto tanto de Benvenuto Cellini. Também gostaria de ler sobre Lutero, suspeito que ele deve ter uma grande semelhança com os dois. E assim deveria ser com vocês também. Pois sua natureza e sua vontade se encaixam no caminho literário, na crítica, e em todas essas coisas, como um gigante em um bercinho. Agora vejo claramente que aqueles que estão no comando são cabeças frias, lisas e corteses, e não podem usá-los nas pequenas máquinas que eles criaram para suas mãos fracas. Vocês passam curvados pela pequena

²⁶² Mesmo após a separação e o fato de seguir Friedrich Schlegel a Jena, Dorothea Schlegel ainda recebia apoio financeiro do ex-marido Simon Veit, como relatado em algumas cartas. Um exemplo disso está exposta na correspondência de 06 de janeiro de 1800.

²⁶³ No original: “Entsetzlich, dass er von Kunstwerken leben soll, die wie Handwerksarbeit bezahlt wird. Den allem dem habe ich die beste Hoffnung, dass wenn wie ihn nur noch einige Fahre durchhalfen, so wird es gewiss besser gehen. Die Welt scheint ja wieder von der Sonne beschienen zu werden, die Guten siegen ja wieder. Ich träume mir noch immer, das F. einmal eine andere Karriere ergreift, als die er jetzt hat. Gibt uns das Schicksal einen Staat, so wird er gewiss auch noch Bürger. Bald nur bald, lieber Himmel, eh es für dies zu spät ist.”

porta, enquanto querem passar eretos. Naturalmente, vocês batem a cabeça. O conflito com o jornal literário está iniciado, e logo algo público sobre isso deve aparecer. Wilhelm é um lutador vigoroso; mas lamento que ele tenha que desperdiçar sua inteligência e forças contra esses poderes.²⁶⁴ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 18: Jena, 28 de outubro de 1799)

Nesse sentido, a vida literária deve ser uma alternativa a ser concretizada depois que a vida prática seja efetivada. A situação imposta pela forma como funciona o mundo literário, fechado em si mesmo, desvalorizado e à mercê dos críticos e editores, além da instabilidade financeira, afeta emocionalmente aqueles que são diretamente dependentes dela, como era o caso de Friedrich e Dorothea Schlegel. Por isso, a falta de produtividade significa uma grande inquietação.

[...] Friedrich se torna cada vez mais querido para mim quanto mais vejo outros ao lado dele. No entanto, ele não tem estado muito bem, o trabalho está se tornando cada vez mais difícil para ele, e ele está ficando ainda mais triste. Eu me cuido para que ele não perceba minha profunda preocupação, porque isso o deixaria completamente deprimido, e Wilhelm concorda comigo que não devemos perturbá-lo, e o deixamos em paz. Isso é realmente a única coisa que podemos fazer por ele, para que não seja incomodado. Wilhelm também teve uma época assim, ele mesmo me contou, e por isso espera que isso também mude com Friedrich.²⁶⁵ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 15: Jena, 11 de outubro de 1799).

Mesmo que a tensão econômica não tenha sido o único fator que impulsionou a entrada de Dorothea Schlegel ao mundo das letras, a falta de dinheiro teve um papel importante nessa transição. Aproveitando uma das poucas oportunidades para atuar na área da escrita, o trabalho

²⁶⁴ No original: “[...] Noch weniger glaube ich in der Literarischen Welt. Überhaupt bin ich der Meinung jetzt: Ihr revolutionären Menschen, müsst erst mit Gut und Blut fechten, dann könntet ihr, um auszuruhen schreiben, wie Götz von Berlichingen seine Lebensgeschichte. Darum gefällt mir auch Benvenuto Cellini so gut. Ich möchte auch gern einmal von Luther lesen, ich ahnde, dass der eine rechte Ähnlichkeit von den Benden haben muss. Und so sollte es mit Euch nur auch sein. Denn Euer Wesen, und Euer Wollen, das passt zum literarischen Gang, und zur Kritik, und alle dem Zeuge, wie ein Riese in ein Kinderbettchen. Ich sehe es jetzt recht deutlich, dass die, die das Ruder führen, höfische kalte geschmeidige Flachköpfe sind, und Euch nicht brauchen können zu den kleinen Maschinen, die sie für ihre schwächlichen Hände eingerichtet haben. Sie gehen tief gebückt durch die kleine Pforte und ihr wollt grade aufrecht durch; freilich zerstört Ihr euch die Köpfe. Der Zwist mit der Litt[eratur] Zeit[ung] ist angesiedelt, und es wird wohl nun bald etwas Öffentliches darüber erscheinen. Willhelm ist ein rüstiger Kampf; aber mir tut es leid, dass er Witz und Kräfte gegen die Wichte so verschwenden muss. Rächstens sollen Sie ein herrliches Sonett erhalten; die Frucht einer herrlichen Stunde von Wilhelm und Tieck, ich habe es recht gewünscht, dass Sie hier haben gewesen wären, um das Sprudeln, und das Funken sprühen der Benden Menschen zu sehen, Sie hätten sich gewiss ebenso sehr als ich ergötzt. Überhaupt ist Tieck hier eine gute Figur; er nimmt sich sehr brav aus, und ist an seiner rechten Stelle, aber die Madame Tieck sticht gewaltig ab.”

²⁶⁵ No original: „Alles dies, lieber Schleiermacher war nun schön und erfreulich, mit Friedrich, der mir immer lieber wird, je mehr ich andere neben ihn sehe, will es nur nicht so recht fort, das Arbeiten wird ihn immer schwerer, und er dadurch immer betrübter. Ich hüte mich, ihn meine tiefe Besorgnis blicken zu lassen, weil das ihn völlig niederdrücken würde, auch Wilhelms sind mit mir darüber einverstanden, dass man ihn nicht quälen dürfte, und man lässt ihn in Ruhe, das ist wirklich das Einzige, was man für ihn tun kann, damit er nicht gestört werde. Wilhelm hatte auch einmal eine solche Zeit, hat er mir selbst erzählt, und darum hofft er, es würde sich mit Friedrich auch noch ändern.”

de tradutora foi o que consolidou a participação dela na vida intelectual. No entanto, ainda que a tarefa fosse exercida por ela, a escolha do material a ser traduzido nem sempre era individual, mas parte de uma parceria na busca por um texto interessante o suficiente que merecesse ganhar uma versão alemã. Em carta a Schleiermacher em outubro de 1799, ela relata a possibilidade de trabalhar com um livro inglês escolhido por Wilhelm Schlegel, mas que havia sido desencorajada a fazer isso após a leitura analítica de Friedrich Schlegel.

Friedrich está sentado aqui no meu quarto, sentindo o pulso de um livro inglês, do qual Wilhelm, livreiro, quer propor uma tradução, que eu devo fazer, se o livro for bom. O homem faz as caras mais entediadas durante sua análise, então temo que será novamente um empreendimento inútil; tudo está sendo empurrado para o pobre Friedrich! Ele está muito entediado, posso ver isso daqui, e ele está sentado a pelo menos um passo de mim; então, não quero que ele escreva para você nesta disposição.²⁶⁶ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 16: Jena, 11 de outubro de 1799)

Essa colaboração entre eles evidencia um dos princípios basilares do romantismo – o trabalho cooperativo na construção do saber – e pode ser, também, um exemplo da abertura que os irmãos Schlegels davam à participação feminina no mundo das letras. De acordo com Becker-Cantarino “a imagem romântica que Friedrich tinha das mulheres e as exigências que ele colocava no trabalho dela [Dorothea] como marido não lhe deixaram outra escolha senão assumir o papel de assistente intelectual e esposa leal” (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 121-122). Nesse sentido, ela entende o posicionamento de Friedrich Schlegel como uma atitude controladora que se apresentava quase como uma imposição ao que deveria ser produzido pela companheira ou a como ela deveria agir. Essa afirmação abre espaço para as seguintes perguntas: 1) O comportamento de Friedrich Schlegel seria uma forma de incentivar a atividade intelectual da sua amada, uma vez que percebia o talento dela ou apenas um capricho baseado em sua posição de poder; 2) O papel representado por ela de esposa leal e devota seria resposta a uma imposição do companheiro ou uma conduta baseada em crenças e ideias filosóficas que influenciavam a personalidade de Dorothea Schlegel?

Para Touaillon, Thornton e Becker-Cantarino a relação entre o casal Schlegel foi pautada em critérios conservadores, patriarcais e hierárquicos nos quais ele representava a figura de poder. A insistência dele na produção artística de Dorothea seria, nessa perspectiva,

²⁶⁶ No original: “Friedrich sitzt hier in meiner Stube, und fühlt einem englischen Buche den Puls, von dem Wilhelm, einem Buchhändler, eine Übersetzung vorschlagen will, die ich dann machen soll, wenn das Buch nämlich gut ist. Der Mensch macht die langweiligsten Gesichter, den diesem Examen, ich fürchte also, es wird wieder ein vergebliches Unternehmen sein; dass ihm nun alles auf den Hals geschoben wird, dem armen Friedrich! er ennuyiert sich recht sehr haben, dass sehe ich von hier aus, und er sitzt wenigstens seinen Schritt von mir; ich mag es also gar nicht dahin bringen, dass er Ihnen in dieser Stimmung selbst schreibe.”

apenas mais uma atitude egoísta, já que até trabalhos dela de tradução chegaram a ser publicados no nome dele, além do material que ela produzia e lhe cedia para que pudesse complementar seus textos. No entanto, deve-se ressaltar que, embora o século XVIII tenha sido marcado pelo início da abertura de um espaço para a contribuição da mulher na constituição das ideias e de materiais produzidos durante o primeiro romantismo alemão, a aceitação crítica e as oportunidades dadas a elas eram mais restritas, como já apresentado neste trabalho. Além disso, é preciso considerar ainda que a crítica de um texto assinado por uma mulher tinha uma recepção muito menor e mais rigorosa do que a daquilo que fosse assinada por um homem, o que influenciava diretamente a venda dele. Portanto, não se pode descartar a possibilidade de a atribuição de Dorothea Schlegel a textos de Friedrich Schlegel ter sido apenas uma estratégia pensada na garantia de um retorno financeiro, já que o casal ainda não tinha se estabilizado economicamente.

Já a dedicação de Dorothea Schlegel a Friedrich Schlegel pode ser compreendida quando se considera os ideais do amor romântico baseados também na busca pela união sensual e espiritual entre dois seres que se envolveriam intensamente a tal ponto de quase haver uma unicidade entre eles mesmos. Admiração, devoção e lealdade tornavam-se critérios dessa entrega à vida conjugal. Ainda há os fatores impulsionados pelo contexto da época, que fortaleciam a lógica de uma mulher subserviente, passiva, devota não só ao companheiro, mas também à casa. Os traços conservadores que tanto criticam em Dorothea Schlegel são resquícios não apenas de sua formação como também do próprio constructo social do momento em que vivia. Por isso, seria impróprio e até mesmo injusto exigir, como faz Thornton, principalmente, que ela se desconecte completamente de ideais tão enraizados. Essa mesma crítica direciona mais atenção às atitudes da autora de *Florentin* consideradas conservadoras do que para as que simbolizaram um rompimento com a lógica social de apequenamento da mulher.

Dorothea Schlegel não foi a única a ser impulsionada no mundo da produção literária por intermédio de um homem. No trecho sobre Caroline Schlegel citado anteriormente, é relatada a insistência de Wilhelm Schlegel na participação dela: “o fato de ela se envolver tanto nos negócios, na profissão, e nos trabalhos do marido não é totalmente por arrogância, mas culpa de W[ilhelm], que frequentemente a força a se envolver” (SCHLEGEL, D. 1913, p. 12: Jena, 11 de outubro de 1799). Embora o fato de ele a “forçar” possa ser entendido como uma forma de coação que restringe a liberdade dela de escolha, essa também pode ser uma forma de entender que ele tentava evidenciar ou até mesmo desenvolver o potencial intelectual e produtivo dela. Novamente, não se pode ignorar que mudanças comportamentais,

principalmente as que dizem respeito aos papéis de gênero, ocorram de forma abrupta, mas gradualmente.

Continuo achando Caroline amável, mesmo agora que a conheço melhor. É uma grande pena que ela não pratique seu raro talento para a arte e o forme com paixão. Mas a bela feminilidade ocupa todo o seu tempo e todos os seus pensamentos. No fundo, não acredito que ela tenha verdadeiro amor pela vida que tem aqui. Seu desejo provavelmente é seguir um caminho brilhante. Ela é amigável e animada, mas nunca está satisfeita ou alegre. Muitas vezes, há uma dispersão, uma ausência perceptível em seu comportamento - em resumo, não acredito que ela seja feliz.²⁶⁷ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 19-20: Jena, 28 de outubro de 1799).

Embora a crítica feminista não reconheça Dorothea Schlegel como um exemplo de emancipação ou como uma figura que represente um rompimento com o patriarcado, elementos no romance *Florentin*, como analisado em capítulos anteriores, e trechos de suas cartas, como o citado acima, evidencia uma postura dela contra alguns paradigmas limitadores no que diz respeito ao papel da mulher na sociedade moderna. Ao lamentar a pouca dedicação de Caroline Schlegel ao seu talento artístico e ressaltar o tempo que “a bela feminilidade ocupa todo o seu tempo e todos os seus pensamentos”, Dorothea Schlegel deixa subentendido como questões consideradas como parte do feminino e associadas apenas às mulheres restringem a dedicação delas para outras habilidades. Todavia, a autora dessa carta também é criticada por não se concentrar na própria vida literária, uma vez que, como apontado pela crítica, principalmente por Becker-Cantarino ou por Thornton, a preocupação dela foi maior nas produções do companheiro Friedrich Schlegel do que nas próprias. Por isso, muitos não a consideram um exemplo de emancipação ou de exemplo feminino no que diz respeito à ruptura com estruturas que dificultavam a participação feminina, principalmente na vida intelectual.

Além de proporcionar uma visão de Dorothea Schlegel como mulher e figura do Primeiro Romantismo Alemão, as cartas a Schleiermacher também disponibilizam pequenas impressões sobre a escrita do único romance dela. A primeira referência direta que ela faz à escrita de *Florentin* é na carta de 15 de novembro de 1799 (p. 22), na qual, de forma sucinta, diz ter feito uma linda canção “da qual todos gostaram” para compor seu romance. Já na carta de 9 de dezembro do mesmo ano, ela se mostra satisfeita com o processo de escrita e cita o

²⁶⁷ No original: “Caroline ist liebenswürdig, und bleibt es, trotz der nähern Bekanntschaft; Ewig Schade, dass sie ihr seltenes Talent für die Kunst nicht übt, und mit Grust bildet. So nimmt ihr aber die schöne Weiblichkeit alle Zeit, und alle Gedanken. Im Grunde glaube ich nicht, dass sie zu dem Leben, wie es ihr hier ausgewiesen ist, rechte Liebe hat. Ihr Wunsch ist wahrscheinlich, einen glänzenden Weg zu gehen. Sie ist freundlich, und lebhaft, aber nie vergnügt, nie fröhlich. Auch ist oft ein Verstreut sein, eine merkliche Abwesenheit in ihrem Wesen merklich - kurz ich glaube nicht, dass sie glücklich ist.”

nome do romance pela primeira vez. A partir disso, esse se torna um assunto um pouco mais frequente. A forma como ela aborda sobre sua obra varia e evidencia certo conflito interno durante esse processo.

A relação de Dorothea Schlegel com seu romance era ambivalente, ou dito de outra forma: após o entusiasmo inicial, houve uma continuação hesitante e, finalmente, uma rejeição abrupta. A princípio ela o chamou de “enteado”, brincando que estava se tornando “inútil”: “Tenho que lidar com ele [...]. Ele agora pode experimentar algo no mundo. Como você pode, meu amigo! ficar tão surpreso com meu progresso poético? Não disse isso sempre e insisti que poderia me tornar algo se estivesse bem? Eu teria ganhado minha liberdade por nada?”²⁶⁸ (BECKER-CANTARINO, 2000, p. 135)

Ainda que ela escreva sobre seu processo de escrita, não se delonga muito sobre isso nas cartas a Schleiermacher e, algumas vezes, apresenta trechos mais vagos ou sem grandes contextualizações. Já em outras passagens, fala sobre algumas canções que inseriu na narrativa ou responde a um suposto desinteresse do protagonista em relação a filhos ou a casamento: “Não pense que o casamento e a busca por filhos não seriam respeitados no *Florentin*. O fato de Florentin se queixar tanto disso é justamente uma prova de que ele estava bastante envolvido no assunto.”²⁶⁹ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 26: Jena, 6 de janeiro, 1800). Esses dois elementos, filhos e casamento, aparecem como ponto importante da narrativa. O primeiro está na desconstrução de um ideal, já que “ser filho” ou “ter filho” está diretamente associada a uma figura materna. Em *Florentin*, a conexão mãe-filho e pai-filho é abruptamente rompida, seja na relação conflituosa, fria e distante com a mulher que se apresentava como sua mãe e, durante uma discussão, conta-lhe que ele não era de fato filho dela; seja quando estava à espera de um filho e sua ex-esposa interrompe a gravidez em um ato descrito como cruel e baseado em um pressuposto trivial, como o culto ao corpo. Ainda no papel de filho, também paira um mistério sobre sua figura paterna, já que o homem que considerava ser seu pai havia morrido, e ele não sabia nada sobre o verdadeiro genitor. Já o casamento não parece ser uma busca do protagonista, mas é uma temática abordada no romance. As duas vezes que o matrimônio aparece como ponto de observação ou de destaca não são favoráveis para Florentin. Na primeira, o foco está no rompimento da relação com a mulher que havia abortado seu filho, o que foi para ele um trauma,

²⁶⁸ No original: „Dorothea Schlegels Verhältnis zu ihrem Roman war ambivalent oder anders gesagt: Nach anfänglichem Enthusiasmus kam die zögerliche Fortführung und schließlich die abrupte Ablehnung. Zunächst nannte sie ihn spielerisch ihren „Stiefsohn“, der sich „unnützlich“ mache: ich muss mich mit ihm plagen [...]. Er kann sich nun etwas in der Welt versuchen. Wie können Sie, mein Freund! sich so sehr über meine poetischen Fortschritte verwundern? habe ich es nicht immer gesagt, und darauf getrotzt, dass ich noch etwas werden könnte, wenn es mir wohl ginge? Hätte ich meine Freiheit umsonst erlangt?“

²⁶⁹ No original: „Glauben Sie nicht, dass die Ehe und die Kindersucht nicht im *Florentin* respektiert würde. Dass Florentin sich so darüber beklagt, ist ja eben ein Beweis, dass er nicht wenig damit umgehen war.“

na segunda é a cerimônia de união entre Juliane e Eduard, da qual ele nem participou, pois aquilo lhe imputaria um profundo sofrimento.

Em outro trecho sobre seu romance, Dorothea Schlegel expõe uma curiosidade que pode ser usada como argumento para defender o valor da sua obra, já que ela influenciou outros membros ativos do grupo de Jena.

Eu não sou preguiçosa, deixo meu *Florentin* improvisar em tais estrofes fofas e diligentes, e elas saem tão bem que recebem todo o elogio do Mestre Wilhelm [Schlegel]. Este meu sucesso, naturalmente, é imitado, assim surgiram as estrofes de Schelling, e agora o santo Friedrich! Que com seu brilho nos ofusca tanto que nos envergonhamos de competir com ele na mesma arena. Justamente por isso, não quero deixar de lado o fato de que fui a primeira a ousar. Também compus uma nova cançãozinha fofa, que, no entanto, só encontrará seu lugar na segunda parte, pois para a primeira é muito sentimental.²⁷⁰ (SCHLEGEL, D. 1913, p. 25-26: Jena, 06 de janeiro de 1800).

Ainda que ela reconheça sua ousadia em inovar, usando improvisações capazes de influenciar grandes nomes como Schelling e até mesmo Friedrich Schlegel, seu foco se direciona novamente ao seu amado que é exaustivamente enaltecido. O excesso de elogios e a maneira como ela ressalta o talento do companheiro talvez não representem passividade ou apequenamento de Dorothea Schlegel como mulher ou até mesmo submissão, como declarado por Touaillon, mas podem indicar uma percepção do talento imensurável de Friedrich Schlegel intensificada por sua paixão. Reconhecer isso não a diminui como escritora ou como mulher, todavia ressalta a intensa paixão com a qual ela ainda o percebia: “Friedrich é o melhor, o mais excelente. Homem muito amável... Desejei a Deus poder ser completamente digna dele. Se minha morte pudesse torná-lo mais feliz do que minha vida, eu ficaria tão feliz em morrer quanto ficaria por ele agora.”²⁷¹ (SCHLEGEL, D; SCHLEGEL, F., 1913, p. 9: Paris, meados de maio de 1804). Portanto, não há evidências que a coloquem como mulher submissa a seu homem, mas há elementos que a ilustram como uma mulher profundamente apaixonada de forma a não querer enxergar mais nada ao seu redor a não seu amado.

²⁷⁰ No original: “Ich nicht faul, lasse gleich meinen Florentin in solchen niedlichen fließenden Ständchen improvisieren, und sie gelingen mir so wohl, dass sie des Meister Wilhelm ganzes Lob erlangen. Dieser mein Ruhm ward nachgeeffert, so entstanden Schelling seine Stanzen, und nun gar der heilige Friedrich! Der mit seinem Glanz uns so verdunkelt, dass wir uns schämen auf derselben Bahn mi ihm zu treten. Eben darum will ich es mir aber nicht nehmen lassen, dass ich die erste war, die es wagte. Auch ein neues niedliches Liedchen habe ich gedichtet, dass aber erst im zweiten Teil seinen Platz finden möchte, für den ersten ist es zu sentimental.”

²⁷¹ No original: “Friedrich ist der beste, der vortrefflichste, der Liebenswertigste Mann... wollte Gott ich könnte ganz seiner würdig sein. Könnte mein Tod ihn glücklicher machen als mein Leben, ich stürbe ebenso gern, als ich jetzt mich für ihn erhalte“.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de uma maior aceitação da entrada de mulheres no universo intelectual, elas ainda enfrentavam resistência ou limitações. Romper barreiras e os ideais já consagrados era, portanto, não apenas uma forma de resistência, mas também um exemplo de emancipação. Assim, Dorothea Schlegel se destaca não só pela audácia em escrever e publicar um romance, mas também por buscar uma vida diferente da que era socialmente imposta às mulheres. A coragem para colocar fim a um casamento que lhe garantia estabilidade financeira para seguir um caminho de incertezas, a participação das conversas nos salões, a ousadia em seguir olhando para frente mesmo após o escândalo e as fofocas atreladas ao seu nome após a publicação de *Lucinde* são apenas alguns dos exemplos de atitudes que rondam a trajetória dessa autora que ainda é desconsiderada por parte da crítica literária, principalmente pela crítica restritamente feminista.

A abordagem contextual feita no primeiro capítulo serviu como apoio para entender aspectos históricos e filosóficos que influenciaram o primeiro romantismo e que estavam, portanto, diretamente associados às experiências e à escrita de Dorothea Schlegel. Mais do que isso, essa análise proporcionou elementos para se chegar a uma visão mais crítica acerca dos ideais e dos paradigmas socioculturais em relação à formação e às funções das mulheres e como elas ainda estavam fadadas a uma vida regrada pelo poderio masculino, apesar de haver indícios de uma tendência emancipatória que se apresentava pouco a pouco significativa. Ainda no século XVIII, a formação escolar era restrita apenas a um seleto grupo de pessoas, e a maioria eram homens. Isso mostra como o acesso tanto à escolaridade quanto à prática da escrita e da leitura era delimitado por dois aspectos: gênero e classe social. Apesar dessa discrepância, Dorothea Schlegel era um destaque e exceção, já que havia sido educada pelo pai, o filósofo humanista Moses Mendelssohn. Ele era um apoiador da formação humana e da busca pelo conhecimento, principalmente dos judeus que, de acordo com suas teorias, deveriam passar pelo processo de assimilação, o que poderia diminuir os preconceitos sofridos por eles. Embora defendesse o letramento feminino, ele também acreditava que a educação masculina deveria ser intelectual e crítica, enquanto a das mulheres restrita. Dessa forma, mesmo sendo um destaque em comparação com a realidade de outras pessoas do mesmo sexo, Dorothea Schlegel recebeu uma formação menos desenvolvida do que os próprios irmãos. Isso mostra como até mesmo mulheres que nasceram e cresceram entre grandes pensadores e vanguardistas, ainda viviam de forma menos livre do que os homens. Uma das mudanças mais expressivas foi em relação à visão que se tinha em relação ao casamento, cuja busca deixa de ser pautada na segurança

financeira e interesses mútuos e passa a ser fundamentada na reciprocidade, no respeito, no companheirismo e, principalmente, de acordo com os primeiros românticos, na união entre amor sensual e espiritual. Essa nova perspectiva acabou sendo, indiretamente, responsável por mais um avanço na autonomia feminina, já que algumas mulheres passaram a ter o direito de escolher pelos seus maridos ao passo que essa decisão deixa de estar a cargo da família. Nesse contexto, a separação de Dorothea Schlegel torna-se ainda mais interessante, pois ela lutou pela liberdade antes mesmo de um movimento social nesse sentido. Aliás, a nova tendência era o casamento pautado no amor, mas isso é para os novos casais, já que tanto a separação quanto o divórcio eram práticas duramente julgadas.

O foco do segundo capítulo foi em uma leitura comparativa entre os romances *Lucinde* e *Florentin*. O ponto central da análise comparativa entre esses dois romances está na observação da construção das personagens femininas – considerando suas funções e complexidades – e na abordagem da construção da mulher e do tema da maternidade. Na obra de Friedrich Schlegel, a liberdade sexual feminina é um tema importante e a figura amada é idealizada e ressaltada em comparação às demais, além de uma crença de que as mulheres carregam consigo um caráter naturalmente materno. Já no romance de Dorothea Schlegel, as personagens femininas representam autonomia e complexidade, evidenciando, ainda, que nem toda mulher tem aptidão à maternidade. Nessa construção, são representadas diferentes mulheres e a relação delas com a maternidade. Entre elas, está uma suposta mãe que se entrega à melancolia, aos dogmas religiosos e à rigidez de uma vida controlada por homens da igreja, o que dificulta ainda mais a conflituosa relação com os filhos. Há ainda a mulher que renega a maternidade em detrimento à manutenção de um corpo esbelto, além daquela que aparentemente se mostra como mãe devota, mas que esteve, por vários anos, distante da filha que acabou sendo criada por uma tia. Esta, por sua vez, talvez seja a verdadeira mãe do protagonista, mas isso é pura especulação, já que a segunda parte de *Florentin* nunca foi escrita e na primeira a verdadeira origem dele é envolta por grandes mistérios e informações desconstruídas. A análise também destacou a intrínseca relação entre indivíduo e natureza, mostrando como a segunda influencia as emoções dos personagens e a criação artística. Em *Lucinde*, a natureza é apresentada como um elemento que nutre e carrega amorosamente seu protagonista, enquanto em *Florentin*, ela simboliza os conflitos internos do protagonista e as aventuras vividas por ele. Por fim, observou-se como os ideais do amor romântico e da amizade são representados nos dois romances. Ambos apresentam a defesa da união entre o sensual e espiritual, de um amor para a vida toda e pelo qual tanto morrer quanto viver valeriam a pena. Apesar disso, no romance de Friedrich Schlegel, o protagonista concretiza suas idealizações ao

encontrar em Lucinde tudo o que buscava no amor. Ele se realiza, e ela simboliza a luz que reascende a vida do amado. Já na obra de Dorothea Schlegel, o protagonista não descarta a possibilidade de encontrar sua amada, ele sabe que ela existe em algum lugar à espera dele, mas a primeira parte do romance acaba sem deixar rastros desse misterioso amor que estava a ser descoberto e do protagonista, que apenas desaparece.

No terceiro capítulo, observou-se aspectos ligados à prática da escrita e da leitura feminina no século XVIII e como o fato de Dorothea Schlegel ter sido mulher influenciou a forma como ela foi julgada ou em como sua obra foi criticada. Aliás, a erotização na construção de *Lucinde* reverberou mais na imagem de Dorothea Schlegel, em quem a personagem Lucinde foi inspirada, do que no seu próprio Friedrich Schlegel, ou seja, o julgamento provocado pela representação de uma mulher sexualmente emancipada foi maior àquela que estava ali como musa inspiradora, considerada, portanto, promíscua, do que ao próprio autor da narrativa. Apesar de o século XVIII ainda ter forte inclinação para o conservadorismo, ele também foi marcado pela entrada um pouco mais significativa de mulheres no mundo intelectual. Ainda assim, tratava-se de um contexto ainda limitante e a crítica voltada aos textos de produção feminina ou sobre o feminino recebiam críticas muito mais pesadas do que aqueles do domínio masculino. Os próprios romances *Lucinde* e *Florentin* são exemplos disso. Embora os dois tenham algumas características e temáticas semelhantes, como a crença no amor romântico, a valorização da amizade (sendo esses dois elementos importantes para o grupo de Jena), figura feminina e maternidade, eles trabalham esses elementos de forma distinta.

Abordando a complexa questão da autoria e possíveis motivações para a publicação anônima de *Florentin*, ficou claro que, apesar de um contexto de abertura para a participação feminina no meio intelectual, ainda havia muitos obstáculos a serem enfrentados, aliás, ainda há, já que críticas contemporâneas parecem manter uma tendência ao julgamento e a imposições sobre a produção feminina.

O quarto capítulo analisa como, no século XVIII, as cartas começaram a atrair a atenção dos críticos literários e passaram a ser vistas como uma forma de expressão livre e um “espelho da alma”. A escrita epistolar evoluiu ao longo dos séculos, perdendo seu caráter erudito e se tornando mais acessível a um público mais amplo, incluindo mulheres. As cartas também desempenharam um papel importante na construção de identidade e na formação de redes de sociabilidade, especialmente durante o Primeiro Romantismo Alemão. O texto destaca a importância das cartas como um meio de autoexpressão e reflexão, influenciando tanto a produção literária quanto à vida social da época.

Por acreditar que mudanças, principalmente as de caráter crítico-sociocultural, acontecem de forma lenta e gradual, talvez seja injusto esperar que F. Schlegel ou Dorothea Schlegel tivessem percebido todas as limitações impostas às mulheres e ter ido contra isso. Não significa que a passividade e a idealização que ele reafirma ser condição intrínseca delas, por exemplo, devam ser defendidas, mas é preciso ter um olhar cuidadoso para não exigir dele uma postura completamente destoada da época em que viveu. Da mesma forma, também não se deve esperar de Dorothea Schlegel um rompimento abrupto com a vida que levava, mas considerar momentos vividos por ela que foram decisivos para que garantisse seu lugar como indivíduo e, principalmente, como mulher e escritora. Além disso, é impreterível entender que a visão emancipatória da mulher reforçada nos séculos XX e XXI não pode servir de parâmetro para se categorizar figuras do século XVIII. Claramente, cabem as críticas e as observações de uma sociedade e de construções literárias que limitavam a participação social e intelectual feminina, mas não se deve esperar atitudes completamente desligadas do contexto dessas pessoas. Afinal, toda transição de paradigmas socioculturais é marcada por conflitos internos daqueles que estão no limiar entre o consagrado e conservado e aquilo que começam a perceber como indispensável. Toda grande mudança é gradual e a condição humana limita ainda mais uma transformação imediata, mesmo que ela se faça necessária.

BIBLIOGRAFIA

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação**: Formas e transformações da memória cultural. Trad. Soethe, Paulo. São Paulo: Editora Unicamp. 2016.

ASSUMPÇÃO, Gabriel. **Filosofia sincrítica e poesia em Friedrich von Hardenberg** (Novalis). In: Sofia. V. 11. 2022, p. 37-49. Disponível em: [\(20\) Filosofia sincrítica e poesia em Friedrich von Hardenberg \(Novalis\) | Gabriel A. Assumpção - Academia.edu](#) Acesso em 22/06/2024.

BECKER-CANTARINO, Barbara. **Schriftstellerinnen der Romantik**: Epoche - Werke - Wirkung. München: Beck, 2000.

BLANCKENBURG, Christian Friedrich von. **Versuch über den Roman**. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965.

BRANDSTÄDTER, Heike; JEORGAKOPOULOS, Katharina. **Dorothea Schlegel Florentin**: Lektüre eines vergessenen Textes. Hamburg: Argument Verlag. 2001.

BRUFORD, W. H. **The German Tradition of Self-Cultivation**: “Bildung” from Humboldt to Thomas Mann. New York and London: Cambridge University Press, 1975

BÜRGER, Christa. **Leben Schreiben**. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen. Luziferische Rhapsodien. Carolines Briefwerk. Stuttgart: Metzler, 1990.

CHIARA, Jessica di. **Ensaio, um outro modo de dizer amigo**: escrita e amizade na filosofia. Rede Brasileira de Mulheres Filósofas. 2020. Disponível em: [Ensaio, um outro modo de dizer amigo: escrita e amizade na filosofia \(filosofas.org\)](#)

CITRA, Danilo. **Kant e o gênio da filosofia**. Kinesis – Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia – V.1, n.02. 2009.

COOK, Elizabeth Heckendorn. The Limping Woman and the Public Sphere. In: **Body and Text in the Eighteenth Century**. Org. KELLY, Veronica; MÜCK, Dorothea E. von. California: Stanford University Press, 1994, p. 23-44.

DUCHÊNE, Roger. **Mme de Sévigné et la lettre d’amor**. Paris: Bordas, 1970.

DEIBEL, Franz. **Dorothea Schlegel als Schriftstellerin**: im Zusammenhang mit der romantischen Schule. Berlin: Mayer Müller. 1905.

DERRIDA, Jacques. **The Ear of the Other**: Autobiography, Transference, Translation. Ed. Christie V. McDonald. Trans. Peggy Kamuf. New York: Schocken, 1985.

DIAZ, Brigitte. **O gênero epistolar ou pensamento nômade**: formas ou funções da correspondência em alguns percursos de escritores. São Paulo:Edusp. 2016.

DIETHE, Carol. **Towards Emancipation**: German Women Writers of the Nineteenth Century. New York: Berghahn Books, 1998.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Ed. Zahar; 1ª edição. 2011.

DUBY, Georges; ARIÈS, Phillippe. **História da vida privada**: da renascença ao século das luzes. V.3. São Paulo: Companhia das letras. 2009.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

EARLE, Rebecca. **Epistolary Selves**: Letters and Letter-Writers, 1600-1945. NY: Routledge. 2016.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Dois Noções Fundadoras Da Construção Da Inferioridade Feminina**: O Fisiologismo De Aristóteles E O Etimologismo De Santo Isidoro De Sevilha. 2010. In: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1291381538_ARQUIVO_PedroFonseca.pdf Acesso em: 20/05/2023

FOSCOLO, Guilherme. **Filosofia e poesia**: da unidade entre estética e gnosiologia em Friedrich Schlegel. Belo Horizonte: UFMG, 2010. Disponível em: [guilherme foscolo dissertacao.pdf](http://www.guilhermefoscolo.com.br/dissertacao.pdf)

ELIAS, Nobert, **O processo civilizador**: Vol 1: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2021.

FRENCH, Lorely. **German Women as Letter Writers**: 1750-1850. London: Associated University Press. 1996.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **À margem da carta**. In: Teresa revista de Literatura Brasileira [819]; São Paulo, p. 14-29, 2008. Disponível em: [Vista do "A margem da carta" \(usp.br\)](http://www.vista.do.usp.br/vista/ver.php?id=819)

GOOZÉ, Marjanne E. **Challengin Separete Spheres**: Female Bildung in Eighteenth-and Nineteenth Century Germany. Bern: Peter Lang. 2007

GUERRA, M. B. **Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica**. Palíndromo, Florianópolis, v. 10, n. 21, p. 171-198, 2018. DOI: 10.5965/2175234610212018171. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/10457>. Acesso em: 26 mar. 2023.

BARBARA Hahn. **Unter falschem Namen**. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen, Ffm 1991, S. 9.

HARGRAVE, Mary. **Some German Women and their Salons**. New York: Brentanos. 1912.

HELPER, Martha. **Dorothea Veit-Schlegel's Florentin**: Constructing a Feminist Romantic Aesthetic. 1996. P. 144-160.

HEYER, Elfriede; NORTON, Roger C. Introduction. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture**. Ilhinois: Open Court. 1987. P. VIII-XXIII.

KANT, I. **Critique of the Power of Judgment**. (The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant). Trad. Paul Guyer; Eric Matthews. Cambridge UP, 2001.

KONSTAN, David. **A amizade no mundo clássico**. São Paulo: Odysseus, 2005.

KOSELLECL, Reinhart. **Futuro passado**: uma contribuição semântica aos tempos históricos. Trad. MAAS, Wilma Patrícia; PEREIRA, Carlos Almeida. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

_____ **Crítica e crise**: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Trad. VILLAS-BOAS, Luciana. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

KORFMANN, Michael. **O romantismo e a semântica do amor**. Fragmentos, número 23, p. 083/101 Florianópolis/ jul - dez/ 2002.

KUSSIMI, Mirian Monteiro. **Nostalgia pelo Infinito**: a Alternativa Romântica ao Idealismo Alemão. In: A Palo Seco. Ano 9, n.9, 2017, p. 24-25. Disponível em: [Vista do Nostalgia pelo Infinito: a Alternativa Romântica ao Idealismo Alemão \(ufs.br\)](#)

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O absoluto literário**: Teoria da literatura do romantismo alemão: Trad. MORAES, Marcelo Jacques; CARDOZO, Mauricio Mendonça. Brasília: Editora UNB. 2001.

LEMO, Fabiano. **As outras constelações**: uma antologia de filósofos do romantismo alemão. Rio de Janeiro: Eduerj. 2022.

_____ **O contracânone romântico**: estudos sobre uma (certa) filosofia do Romantismo alemão. Rio de Janeiro: Eduerj. 2022.

LESSING, Gotthold Epham. **Laocöon**: An Essay on the Limits of Painting and Poetry. Trad. MCCORMICK, Edward Allen. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

_____ **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34. 2015.

LUHMANN, Niklas. **O amor como paixão: para a codificação da intimidade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

MARTINS, Ana Paula V. **Da amizade entre homens e mulheres**: cultura e sociabilidades nos salões iluministas. História: Questões e Debates, Curitiba, n. 46, p. 51-67, 2007. Disponível em: [Open Journal Systems \(ufpr.br\)](#)

MAZZARI, Marcus Vinícius. Apresentação de Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister. In: GOETHE, Johann Wolfgang. **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister**. 2017, p. 7-23.

MEDEIROS, Constantino Luz. **A invenção da modernidade literária**. São Paulo: Iluminuras. 2015.

_____ **A revolução estético-sentimental em Lucinde**. In: SCHLEGEL, Friedrich. **Lucinde**. Trad. MEDEIROS, Constantino, São Paulo: Iluminuras. 2019.

Mitteilungen aus dem Litteraturarchive in Berlin. Neue Folge 7. **Briefe von Dorothea Schlegel an Friedrich Schleiermacher**. Berlin. Litteraturarchiv: Befellfchaft. 1913.

MÜCKE, Dorothea. **The Practices of the Enlightenment: Aesthetics, Authorship, and the Public**. New York: Columbia University Press. 2015.

MÜCKE, Dorothea. **Virtue and the Veil of Illusion: Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature**. Califórnia: Stanford University Press. 1991.

MÜCKE, Dorothea; KELLY, Veronica. **Introduction: Body and Text in the Eighteenth Century**. In: *Body and Text in the Eighteenth Century*. California: Standford University Press. 1994.

NOVALIS. **Gesammelte Werke**. Zweiter Band: Fragmente I. Hrsg. Carl Seelig. Heerliberg/Zürich: Bühl-Verlag, 1945. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.183137>. Acesso em: 23 Jun 2024.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2017. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5569693/mod_resource/content/1/PERROT%20Michelle.%20Os%20excluidos%20da%20hist%C3%B3ria.pdf

PIKULIK, Lothar. **Romantik als Ungenügen an der Normalität**. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1979.

REINLEIN, Tanja. **Der Brief als Medium der Empfindsamkeit: Erschriebene Identitäten uns Inszenierungspotentiale**. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2002.

RODRIGUES, Leandro Garcia. **Ao Destinatário Múltiplo – Cartas de Alceu Amoroso Lima e Paulo Francis**. In: *Revista Brasileira (ABL)*, no. 90, 2017. Link: <http://www.academia.org.br/publicacoes/revista-brasileira>

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHMIDT, Joessane de Freitas. **As Mulheres na Revolução Francesa**. *Revista Thema*. 09 (02) | 2012. Disponível em: <https://periodicos.ifsul.edu.br/index.php/thema/article/view/147/67>

SCHLEGEL, Dorothea. **Florentin: Ein Roman**. Berlin: Reclam. 2023.

_____. Fragmentos de diário I e II. In: LEMOS, Fabiano. **As outras constelações: uma antologia de filósofas do romantismo alemão**. Belo Horizonte: Relicários Edições. 2022.

_____. **Briefe von Dorothea Schlegel an Friedrich Schleiermacher**. Berlin: Litteraturarchive Gesellschaft. 1913.

SCHLEGEL, Friedrich. **Lucinde**. Trad. MEDEIROS, Constantino, São Paulo: Iluminuras. 2019.

SCHLEGEL, Wilhelm, **Fragmentos da Athenäum**. Trad. MEDEIROS, Constantino. Belo Horizonte: Relicários. 2020.

SILVA, Felipe Vale da. **Subjetividade e Experiência em *Die Leiden des jungen Werthers* e *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* de J. W. Goethe**. São Paulo, 2012. Disponível em: [Subjetividade e Experiência ... \(usp.br\)](#)

SILVA, Marinês Soares; OLIVEIRA, Alexandra Almeida; FRANCA, Vanessa Gomes. **Pigmalião revisitado**: a construção do ser amado em “A mulher ramada”, “A moça tecelã” e “Verdadeira estória de um amor ardente”, de Marina Colasanti. In: Revelli. Revista de educação, linguagem e literatura. V. 10 n.1 - maio, 2018. p. 228.

SILVA, Bárbara Garcia Ribeiro. **Estudo sociológico da amizade duradoura e de sua função social na sociedade contemporânea**. In: Revista Científica Vozes dos Vales – UFVJM – MG – Brasil – Nº 06 – Ano III – 10/2014. Disponível em: [Estudo-sociológico-da-amizade-duradoura-e-de-sua-função-social-na-sociedade-contemporânea.pdf \(ufvjm.edu.br\)](#)

SILVEIRA, Roberison Wittgenstein Dias da. **Para pensar a unidade do Primeiro Romantismo Alemão**. In: Existência e Arte – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei – ANO VIII – Número VII – janeiro a dezembro de 2012

STEPHAN, Inge. **Weibliche und männliche Autorschaft** : Zum »Florentin« von Dorothea Schlegel und zur »Lucinde« von Friedrich Schlegel. Disponível: Stephan, Inge; Weigel, Sigrid; Wilhelms, Kerstin (Hrsg.): „Wen kümmert's, wer spricht". Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West (Köln: Böhlau, 1991), 83-98.

STERN, Carola. **Ich möchte mir Flügel wünsche**: Das Leben der Dorothea Schlegel. Hamburg: Rowohlt. 1990.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico**: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: FAPESP, Iluminaras, 1998.

THORNTON, Karin Stuebben. **Enlightenment and Romanticism in the Work of Dorothea Schlegel**. In: The German Quarterly 39.2 (March 1966): 162-72.

TOUAILLON, Christine. **Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts**. Vienna: Braumüller, 1919.

UNGER, Rudolf. **Briefe von Dorothea und Friedrich Schlegel an die Familie Paulus**. In: [Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts](#), No. 146. Behr, Berlin 1913

RÜCKERT, Ulrike. **Erfinderin der romantischen Ehe**. 2014. In: <https://www.deutschlandfunk.de/dorothea-schlegel-erfinderin-der-romantischen-ehe-100.html>
Acesso em 22.mai.23

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. São Paulo-Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.

WEISSBERG, Liliane. **Der Jüdische Salon in Berlin (und Wien) Um 1800**. In *Handbuch Der Deutsch-jüdischen Literatur*, edited by Horch Hans Otto, 60-69. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctvbkjtz1.8.pdf?refreqid=excelsior%3A2c381e5294f0e01fe2a4a0cae059c0d4&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1

WEITMAN, Rabino Y. David. **Uma entrevista com Rabino Y. David Weitman sobre divórcio e judaísmo**. In: <https://legalsaber.com.br/divorcio-no-judaismo/> Acesso em 23/05/2023.

Wilhelmy-Dollinger, Petra. **Berlin Salons: Late Eighteenth to Early Twentieth Century**. *Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women*. 27 February 2009. Jewish Women's Archive. (Viewed on October 31, 2024) <<https://jwa.org/encyclopedia/article/berlin-salons-late-eighteenth-to-early-twentieth-century>>.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture**. Illinois: Open Court. 1987.

YOUNG, Edward. **Conjectures on original composition**. 1759. In: <https://case.edu/affil/sce/authorship/Young.pdf> Acesso em 20/02/2023.