

A teoria do romance de Friedrich Schlegel¹

CONSTANTINO LUZ DE MEDEIROS – USP

Introdução

Em sua obra *Conversa sobre a poesia*, Schlegel afirma que “um romance é um livro romântico destinado à leitura desde os tempos mais antigos” (Schlegel, 1967, p. 335) ². A concepção levanta diversas questões relacionadas ao estabelecimento dessa forma literária no século XVIII alemão. Apesar da aparente tautologia da afirmação, é necessário levar em consideração o fato de que nem todo livro romântico pode ser considerado um romance, e que o conceito de romance é tão antigo quanto as palavras “romance” e “romântico”, pois já existiam romances entre os antigos gregos e romanos, chineses e hindus, do mesmo modo como, mais tarde, surgiriam romances na Idade

¹Esse texto é parte da pesquisa de Pós Doutorado que atualmente realizo junto ao Departamento de Letras Modernas, sob a supervisão do Professor Doutor Helmut Erich Paul Galle.

²As traduções de *Conversa sobre a poesia* citadas nesse artigo são de minha autoria em parceria com Márcio Suzuki. Quando não for indicado o tradutor, as citações traduzidas são de minha responsabilidade.

Média latina. A importância dessa forma literária no pensamento crítico-literário de Schlegel pode ser constatada em sua visão de que o gênero se adequa perfeitamente à exposição do que Márcio Suzuki denomina de “dupla reflexão: o indivíduo pelejando concretamente na vida e espelhando em si um mundo inteiro” (Suzuki, 1998, p. 115). Do mesmo modo, o estudioso alemão compara o romance à enciclopédia da vida, afirmando que muitos indivíduos trazem um romance em si mesmos (Schlegel, 1997, p. 32). Apesar de não haver concretizado seu plano de escrever uma obra sobre o tema, como anuncia nos *Fragmentos sobre Poesia e Literatura*, é possível encontrar uma teorização sobre o romance, (ou sobre as diversas concepções de romance e de poesia romântica) dispersa em seus fragmentos, obras crítico-literárias e de ficção. O presente artigo investiga e discute a teoria do romance de Friedrich Schlegel, a partir da análise de seus *Fragmentos sobre poesia e literatura* e das obras *Lucinde* e *Conversa sobre a poesia*.

A teorização sobre o romance no século XVIII alemão

Três gêneros poéticos
dominantes: a tragédia entre
os gregos, a sátira entre os
romanos, o romance entre os
modernos.

Schlegel, 1981, p. 88,
fragmento 32.

A reflexão sobre o romance é introduzida na Alemanha com as teorizações de críticos estrangeiros, no começo do século XVIII.

Um dos exemplos dessa influência, que permanece vigente por quase toda primeira metade do século, é a obra de Pierre Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, publicada em 1670. O escrito de Huet, considerado por Wilhelm Vosskamp uma obra clássica do barroco, serve de fundamento para a teoria do romance do Iluminismo, exercendo sua influência sobre críticos como Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Johann Elias Schlegel (1719-1749), Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), assim como os críticos suíços Johann Jakob Bodmer (1698-1783) e Johann Jakob Breitinger (1701-1766) (Vosskamp, 1973, p. 72). A caracterização de Huet sobre o romance leva em consideração aspectos bem distintos daqueles postulados por Schlegel no final do século XVIII. Assim, sua teorização sobre o gênero envolve a presença da sentimentalidade, (no sentido iluminista da *Empfindsamkeit*), a necessidade extrema de cuidado na estruturação interna da obra de arte, a obediência às regras aristotélicas de causalidade e verossimilhança e a aplicação do *prodesse et delectare* clássicos (Huet, 1973, p. 71). O que Huet denomina como 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” (Huet, 1973, p. 72).

Entre os teóricos alemães que foram influenciados por Huet se encontra Johann Christoph Gottsched. Em sua ocupação com o romance, o crítico enfatiza, sobretudo, a necessidade do autor seguir as regras clássicas da causalidade, da verossimilhança e das unidades de espaço e de ação, pois, acredita que “um romance bem escrito é aquele que não contém nada contraditório, e não representa histórias de outros mundos” (Gottsched, 1962, p. 151). Para Gottsched, o que interessava não era exposição do

histórico no romance, nem tão pouco a experiência subjetiva do protagonista, revelada como vivência autêntica de acontecimentos. O que movia o crítico era a necessidade de fundamentar sua teoria sobre o romance a partir da lógica racionalista advinda de Leibnitz e Wolff. Por essa razão, ele procura igualmente afastar a presença do maravilhoso, afirmando que não se devem representar outros mundos no romance. Essa adesão estrita ao lógico e racional, que se encontra no âmbito do possível e provável, é parte da crítica contra as aberrações e grotescos do romance barroco. Pela preocupação em formar e doutrinar, grande parte dos críticos de literatura do período da *Aufklärung* contemplava a representação do maravilhoso como algo proibitivo, que levava o homem para fora dos limites da realidade e do cotidiano. No entanto, alguns pensadores defendiam a presença do maravilhoso na exteriorização artística. Esse foi o caso dos críticos Jakob Bodmer e Jakob Breitinger, os quais justificavam sua defesa com o argumento de que os novos mundos criados pelo poeta – os quais Gottsched criticava severamente, pois acreditava que não auxiliavam o desenvolvimento do homem, e apenas contribuíam para a disseminação da ilusão – poderiam muito bem ser povoados por outros habitantes, cuja moralidade e leis serviriam tão bem de exemplo como as leis do homem na terra (Ermatinger, 1993, p. 327).

Ao justificar o maravilhoso na poesia de John Milton perante os ataques dos críticos da escola de Gottsched, os críticos suíços antecipam diversas questões que tomam corpo apenas no final do século com as teorias dos primeiros românticos alemães. Nesse sentido, a transição entre o romance antigo, isto é, o romance cortês, picaresco, galante, e o romance burguês, o qual passa a representar histórias de acontecimentos da esfera do par-

ticular e do cotidiano, principia na Alemanha como uma crítica ao romance barroco, concretizando-se no decorrer da primeira metade do século XVIII. Nessa mesma época, na Inglaterra, os romances começam a representar personagens como Robson Crusóe, ou seja, heróis que buscam dominar a natureza através de suas ações corajosas, enfatizando a virtude do indivíduo e a vida burguesia³. A introdução dos valores burgueses e do ambiente cotidiano nas narrativas dos romances ingleses é observada pelo enciclopedista francês Louis de Jaucourt (1704-1779), que em 1752 afirma: “Enfin, les Anglois ont heurement imaginé depuis peu de tourner ce genre de fictions à des choses utiles ; & de les employer pour inspirer en amusant l’amour des bonnes moeurs & de la vertu, par les tableaux simples, naturels & ingénieux, des événements de la vie (Vosskamp, 1973, p. 142)

Os acontecimentos da vida de que trata Jancourt são encontrados, sobretudo, nas obras inglesas, principalmente no romance exemplar de Samuel Richardson, Daniel Defoe e Henry Fielding, os quais têm grande influência na primeira metade do século XVIII na Alemanha⁴. Mas, apesar dessas inovações que surgem no romance inglês, na Alemanha a produção do romance burguês ainda é muito escassa. Uma das raras exceções é o romance *Das leben der Schwedischen Gräfin von G.* [A vida da Condessa sueca de G.], de Christian Fürchtegott Gellert, pu-

³ A introdução dos valores burgueses e do ambiente cotidiano nas narrativas dos romances ingleses é observada pelo enciclopedista Jaucourt, que em 1752 afirma: “Enfin, les Anglois ont heurement imaginé depuis peu de tourner ce genre de fictions à des choses utiles ; & de les employer pour inspirer en amusant l’amour des bonnes moeurs & de la vertu, par les tableaux simples, naturels & ingénieux, des événements de la vie (Vosskamp, 1973, p. 142)

⁴ Sobre o romance inglês no século XVIII, ver: Ian Watt (2002), assim como Michael Mckeeon (1987).

blicado em 1746 e considerado o primeiro romance burguês alemão (Gellert, 1979). De acordo com Karin Volobuef, no século XVIII, entre os mais importantes romances alemães encontram-se a *História de Agathon* (1766-1767), de Martin Wieland, e *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, assim como seu romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, “um romance vital para os românticos” (Volobuef, 1998, p. 43). A limitação na produção de romances na Alemanha explica a ausência de teorizações sobre o gênero, o que somente viria acontecer após a introdução das obras dos autores ingleses e franceses. O surgimento do romance burguês, que tem como objetivo a narração de acontecimentos individuais e o destino do homem em sua esfera privada, é uma das consequências do desenvolvimento da classe média burguesa. Um exemplo da privatização da vida burguesa é o surgimento dos denominados semanários moralizadores, os quais exercem uma influência vital para o desenvolvimento do romance, e para a formação do público leitor:

Um meio fundamental dessa propaganda de leitura eram os “semanários moralizadores” de 1720 a 1750, que, significativamente, eram publicados essencialmente nas cidades mercantis do norte protestante; ao lado de Leipzig, Hamburg representou um papel decisivo como porta de entrada do pensamento iluminista inglês. De acordo com o modelo dos *moral weeklies*, como *Spectator*, *Tatler* e *Guardian*, essas revistas difundiam uma mensagem de virtude especificamente burguesa e o ideal de formação do Iluminismo como rejeição do estilo de vida cortesão e galante. Com títulos programáticos como *Der Patriot* (O Patriota), *Der*

Weltbürger (O cidadão do mundo); *Der Biedermann* (O homem do bem); *Der Menschenfreund* (O amigo dos homens); *Der Freygeist* (O livre-pensador); *Der Gesellige* (O bom companheiro), *Die vernünftigen Tadelrinnen* (As censoras racionais), e com estratégias de leitura dos antigos livros edificantes, elas divulgavam, a título de diversão, conteúdos frívolos e profanos. A leitura que promovia uma moral útil à sociedade e ,ao mesmo tempo, individual, era, tanto para o abastado comerciante como para o estudante esforçado, para a mulher culta como para o funcionário sisudo, não uma diversão ociosa, mas um dever moral (Chartier, 1999, p. 143).

Os semanários moralizadores preparam o solo fértil no qual essa forma de literatura se espalha, servindo igualmente como um ótimo instrumento de divulgação dos valores que eram representados nos romances. O romance burguês familiar, como *Pamela*, de Samuel Richardson, publicado pela primeira vez em 1740, satisfaz a necessidade de concepções morais por parte desse público. Diferentemente do que ocorre na Inglaterra, as alterações políticas, sociais e econômicas que propiciam o desenvolvimento de uma camada burguesa já no começo do XVIII demoram ainda um longo tempo para ocorrer em solo alemão. Uma das consequências da separação da Alemanha em dezenas de principados, conhecida por *Kleinstaaterei*, [A fragmentação territorial em múltiplos principados] é a ausência de um centro unificador da vida cultural do país, como o foram Londres e Paris (Bruford, 1952, p. 299). Nesse sentido, até mesmo Johann Wolfgang Goethe assevera que a literatura do século XVIII ale-

mão era incipiente, e que lhe faltava a temática nacional (*Ibid.*, p. 296). A pujança nas construções dos mais esplendorosos castelos e palácios, em uma Alemanha que ainda era “um aglomerado de príncipes que acreditavam que a humanidade foi feita para eles contrastava com uma literatura quase inexistente” (Hauser, 2003, p. 601). Outro fato decorrente da separação territorial alemã é o desenvolvimento tardio de uma camada burguesa comerciante e industrial, de modo que até meados da segunda metade do século, os artistas ainda eram completamente dependentes do auxílio financeiro de nobres, restando à literatura, naturalmente, uma forma submissa e dependente dessas classes; um quadro bem diferente do que pode ser traçado na Inglaterra. Um exemplo da força política da nobreza na literatura da época é a dedicatória que Martin Wieland faz no prólogo de sua *História de Agathon* (1766), no agradecimento a mais de quarenta nobres, em diferentes principados alemães (Wieland, 1974, p. 3).

Como atestam as listas de publicações dos periódicos, no século XVIII, a produção literária era muito insípida se comparada ao que era produzido na Inglaterra no mesmo período, principalmente no que concerne o gênero do romance⁵. Até as últimas décadas do século XVIII, a literatura ainda era “o trabalho de ministros e oficiais no interior do país, ou de membros de grupos pequenos em cidades provincianas” (Bruford, 1952, p. 300). Nesse sentido, a maior parte dos estudiosos de literatura anteriores à época do primeiro romantismo não se ocupou de uma teoria do romance. Pela predominância do gênero dramá-

⁵ Um estudo da produção material de livros e periódicos da época e sua influência na esfera intelectual alemã pode ser encontrado em Peter Uwe Hohendahl (1985).

tico entre as cortes alemãs, os críticos iluministas privilegiaram principalmente o tratamento do drama, por considerar o gênero mais elevado. Em sua *Dramaturgia de Hamburgo*, (1767-1769), Lessing avalia positivamente o romance, embora se ocupe mais com a questão de saber se a forma literária deve ser chamada de história ou romance, e não propriamente com suas características. A conclusão do autor de *Dramaturgia de Hamburgo* é interessante: “É o primeiro e único romance para as cabeças pensantes, para o gosto clássico. Romance? Daremos esse título para que talvez, através disso, alguns leitores aprendam um pouco mais” (Lessing *apud* Becker, 1964, p. 6).

Um dos primeiros escritos teóricos em língua alemã a tratar exclusivamente do romance foi o *Versuch über den Roman* (Ensaio sobre o romance), publicado em 1774 por Christian Friedrich von Blanckenburg. Na obra, o crítico afirma que ao romance interessa “a representação dos sentimentos, os quais seriam provocados pelos mais diversos acontecimentos” (Blanckenburg, 1965, p. 60). A preocupação com a forma literária do romance por parte de Blanckenburg carrega um tom eminentemente iluminista, ainda que tenha o mérito de chamar a atenção para a necessidade de o romancista desenvolver traços realistas em sua obra. O estudioso acredita que essa forma literária deve expor, do modo mais natural possível, o desenvolvimento interno de pessoas reais, com o objetivo de fornecer exemplos verossímeis para a educação e a formação do homem. Blanckenburg fala a partir de um otimismo iluminista, o qual pretende que o gênero do romance seja um instrumento para a educação da camada burguesa que principia a despontar na Alemanha. É por essa razão que o autor do *Ensaio sobre o romance* afirma que o romancista deve “auxiliar na missão da busca pelo desen-

volvimento e completude da humanidade'. (Blanckenburg, 1965, p. XV).

O *Ensaio sobre o romance* de Blanckenburg se alinha à tendência de interiorização do romance, que passa da exibição afetada das cortes, na esfera pública, para a quietude e a solidão da vida privada do sujeito burguês. Para Blanckenburg, o importante é a exposição do universo interior do homem, observando toda a cadeia de movimentos de seu desenvolvimento intelectual e espiritual. A representação de caracteres reais já havia sido apontada por Lessing em sua *Dramaturgia de Hamburgo*, quando o dramaturgo indica a necessidade de se abandonar a exposição dos personagens e falas afetadas da corte, e a adoção da unidade de ação como núcleo central da narrativa. Assim, a concordância entre Lessing e Blanckenburg se encontra também na concepção literária da representação da vida interior das personagens. O que interessa no romance, para Blanckenburg, é a exposição natural das virtudes e defeitos das personagens, onde deve ser observada a regra da causalidade aristotélica. É por essa mesma razão que o crítico desaprova certos aspectos do romance de Richardson, pois considera que o romancista inglês expunha seus heróis de forma modelar, evitando os defeitos, o que para Blanckenburg não contribui para a formação do homem, fim último do romance. Nesse sentido, Blanckenburg é considerado um dos precursores da teorização do *Bildungsroman* na Alemanha:

Mesmo que não o denomine como tal, Blanckenburg descreve um romance de formação [*Bildungsroman*], em sua obra *Ensaio sobre o romance*, de 1774. O autor ainda não conhece o conceito de *Bildungsroman*,

mas chega bem próximo dele, quando postula que a essência de um romance é descrever a história interior de um herói, e não a mera representação de acontecimentos exteriores. Blanckenburg descreve um tipo de romance que ainda não existia, mas que representava uma forma ou tipo ideal de narrativa em prosa – que ainda era muito desprezada em face do drama – de modo que sua obra pode ser considerada como uma tentativa de elevar o romance à estatura do drama (Selbmann, 1994, p. 7).

Outro aspecto essencial no *Ensaio sobre o romance* é a questão do histórico na representação artística. Ao teorizar sobre a autenticidade e a verossimilhança na exposição do romance, Blanckenburg também propunha, de certo modo, a historicização da representação do homem e de seus costumes. O próprio crítico afirma que a diferença entre a epopeia e o romance é histórica, de modo que o romancista deve expor personagens e costumes de seu tempo, preocupando-se não com uma série de acontecimentos exteriores, de episódios aventureiros, mas em representar o desenvolvimento do herói, pois, “é o interior do homem que interessa” (Blanckenbug, 1965, p. 546). A controvérsia sobre a presença do maravilhoso e do histórico nas artes, na qual tomam parte os maiores dramaturgos, poetas, romancistas e críticos do *Zeitgeist* iluminista, atravessa o século XVIII alemão. Nesse sentido, Martin Wieland, na segunda edição de seu romance *História de Agathon*, em 1773, publica um texto introdutório com o título sugestivo: *Über das historische im Agathon* [*Sobre o histórico em Agathon*]. Apesar do título do escrito, na verdade o autor procura justificar a presença do maravilhoso e

rebater eventuais críticas contra a inverossimilhança na inserção de figuras históricas em seu romance, afirmando que “tudo que foi dito de personagens históricas, como Péricles, Aspásia e Alcibiades, nos chegou através de Plutarco e outros escritores e historiadores” (Wieland, 1773, p. 14). Assim como seus mestres suíços J. Bodmer e J. Breitinger, Martin Wieland se filia à concepção aristotélica do possível, do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Mais tarde, em sintonia com críticos que o antecederam na defesa do maravilhoso na exteriorização artística, como seu tio Johann Elias Schlegel, Jakob Bodmer, Jakob Breitinger, Christian Gellert e Martin Wieland, Friedrich Schlegel também chama a atenção para o fato de que “não é a matéria do romance que deve ser histórica, mas o espírito do todo” (Schlegel, 1981, p. 112, fragmento 340). Todavia, na época de Blanckenburg o que interessava ao estudioso era buscar um caminho de elevar o romance ao mesmo nível do drama, de modo a poder utilizá-lo como um meio para a formação das novas classes sociais e o desenvolvimento progressivo do público leitor. Ao permanecer estritamente no âmbito do racional, 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 no nexos 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. Um dos elementos principais nessa busca é o denominado nexos causal:

O poeta deve ensinar através do prazer. Ele deve excitar o sentimento e a criatividade de seus leitores, de modo a auxiliar o homem em sua busca por perfeição. Quais são os instrumentos do poeta? Os acontecimentos e as personagens. Como pode ele atingir esse fim? Através do prazer. E o maior prazer é criado onde os acontecimentos surgem relacionados uns aos outros. Acontecimentos que são causas de outros e acontecimentos que têm origem em outros. (Blanckenbug, 1965, p. 288).

Assim como Blanckenburg, outros teóricos do iluminismo também tratam do romance enquanto possibilidade de doutrinação e exemplo moral para o homem. Friedrich Bouterwek (1766-1828) acredita que essa forma literária dá continuidade à fábula e que, assim como ela, deve ensinar uma verdade de modo contemplativo, embora afirme também que o romance, diferentemente da fábula não ensina a partir de um único princípio fundamental, pois esse gênero necessita de um desenvolvimento complexo de acontecimentos e personagens. Do mesmo modo, outros teóricos iluministas, como Moses Mendelssohn e Friedrich Nicolai, descrevem o romance como “um espelho da vida real, que deve

doutrinar e moralizar através de exemplos práticos” (Hahl, 1971, p. 14).

Ao final da década de 1790, quando Schlegel publica sua obra *Lucinde*, as teorias iluministas que regulavam e doutrinavam a representação literária já haviam perdido sua força, mas, nas severas restrições e na crítica agressiva que o romance recebeu, ainda permanece um resquício de dogmatismo advindo da *Aufklärung*. O distanciamento da poética normativa do Iluminismo faz nascer novas concepções literárias. Em *Carta sobre o romance* e no romance *Lucinde*, 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.

Do mesmo modo, em sua caracterização do *Wilhelm Meister*, o crítico chama a atenção para o fato de 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. Schlegel afirma que é necessário observar e intuir a totalidade da obra, e não apenas as regras estruturais advindas da tradição, “como é comum, em um romance onde os personagens e os acontecimentos são o fim último” (Schlegel, 1967, p. 133). Com isso, o estudioso busca refutar a fórmula clássica do *prodesse et delectare*, ou seja, a regra do educar e deleitar utilizada por Blanckenburg, a qual determinava que todo personagem e acontecimento no romance deve ser passível de compreensão segundo as regras de uma lógica estritamente racional. Mas, de acordo com Schlegel, a lógica do *Wilhelm Meister* pressupunha um leitor com capacidade e sentido para o todo. Essa ruptura com a tradição clássica é também o sintoma de um desacordo maior que ocorre naquele *Zeitgeist*. Nesse sen-

tido, do mesmo modo que o romance de Goethe inaugura uma nova época para os estudos literários, os escritos dos românticos procuram expor a inadequação que sentem em relação ao mundo burguês, limitado e pragmático, a uma realidade que os sufoca e imobiliza:

Percorrendo a literatura romântica, torna-se evidente que o ritmo de vida dos filisteus desperta em seus autores uma profunda sensação de insuficiência. Com o espírito irrequieto, sempre à caça daquilo que é novo, diferente e único, o romântico encara o dia-a-dia do filisteu – previsível, uniforme, estagnado – como algo sufocante e insuportável. O retorno ininterrupto sempre das mesmas coisas satura o romântico, afogando-o em amargura e tédio. A típica vida do filisteu – na qual não têm lugar o imprevisto, o surpreendente, o incomum – contrasta com as máximas de fantasia, criatividade e imaginação do romântico, sendo, portanto, experimentado pelo artista como uma prisão que cerceia sua liberdade e seu poder de inovação. É, pois, um cárcere ao qual ele não consegue se adaptar e do qual ele busca a todo custo escapar. (Volobuef, 1998, p. 102).

Através de romances como *Heinrich von Ofterdingen* e *Lucinde*, os jovens de Jena exteriorizam um descompasso não apenas em relação à tradição crítico-literária e às normas sociais até então vigentes, mas também um conflito com o próprio conceito de normalidade. É igualmente através do romance, esse gênero de admirável plasticidade, que Schlegel vai encontrar o *locus* de

concretização de sua teoria da poesia romântica. É “nessa forma liberal, [onde] a sabedoria da vida se refugiou da sabedoria escolar”⁶ que o crítico vislumbra a possibilidade de uma nova época para a literatura.

A teoria e a *praxis* do romance de Friedrich Schlegel

É no trecho intitulado *Épocas da Poesia* que o tema do romance surge pela primeira vez em *Conversa sobre a Poesia*. O personagem de Andrea – identificado pelos estudiosos da obra de Schlegel como seu irmão, August Wilhelm – traça um panorama do gênero do romance enquanto forma histórica. De acordo com o personagem, o nascimento da poesia romântica e do romance se encontra na confluência entre as narrativas dos povos germânicos, a tradição latina e as narrativas orientais que chegam à Europa através dos árabes, tendo florescido na costa do Mediterrâneo em canções de amor e histórias maravilhosas:

Com os germanos jorrou sobre a Europa uma nascente pura de nova poesia heroica, e quando a força selvagem da poesia gótica entrou em ressonância, graças à influência árabe, com o cativante conto maravilhoso do Oriente, floresceu na costa mediterrânea o alegre ofício de inventores de canções amáveis e de histórias estranhas, e, ora nesta ora naquela forma, se difundiu, juntamente com a lenda sagrada latina, o romance pro-

⁶ “Os romances são os diálogos socráticos de nossa época. Nessa forma liberal, a sabedoria da vida se refugiou da sabedoria escolar”. (Schlegel, 1997, p. 23, fragmento 26).

fano, cantando o amor e as armas (Schlegel, 1967, p. 296).

Após essa época inicial, o autor aponta para o crescimento do poder da Igreja Católica, até o aparecimento de Dante Alighieri, considerado por Schlegel como o “sagrado fundador e pai da poesia moderna”, em cuja criação artística ocorre a unificação do religioso e do poético (Schlegel, 1967, p. 297). É também próximo a Dante que o estudioso situa outros fundadores da poesia romântica, como Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, aos quais, ainda no mesmo trecho das *Épocas da poesia*, também se juntam Miguel de Cervantes e William Shakespeare (1564-1616). Os nomes de Dante, Petrarca, Boccaccio, Cervantes e Shakespeare se encontram reunidos aos de Ariosto, Tasso e Guarini em um fragmento de 1797, onde o crítico afirma que todos esses autores se diferenciam dos antigos pela construção chistosa (Schlegel, 1981, p. 267, fragmento 165). Assim, as narrativas maravilhosas que surgem no Mediterrâneo, as sagas nórdicas dos povos germânicos, os contos orientais e árabes, as narrativas de santos, o *lais*, de Marie de France, os *fabliaux* franceses, entre outras formas breves, são a fonte de onde brotam as novelas de Boccaccio, o romance de Boiardo, o drama pastoril de Guarini, as narrativas de Cervantes e os dramas de Shakespeare⁷. Esse assunto é tratado na *Carta sobre o romance*, onde o crítico chama a atenção para o fato de que foram os livros de cavalaria, o romance pastoril, o drama romântico, entre outras formas,

⁷ Nos escritos e fragmentos de Schlegel, o termo “romance” significa a forma histórica do romance, como nos romances de cavalaria, mas denota igualmente o “elemento romântico” presente na concepção de poesia romântica.

que forneceram a base perfeita para a fundamentação artística do espírito engenhoso de Cervantes (Schlegel, 1967, p. 300). A leitura dos romances de cavalaria e de toda forma de poesia romântica teria influenciado também a criação de Shakespeare, em cujas “novelas dramatizadas” é possível encontrar a confluência da tragédia clássica e do romance romântico. O crítico considera igualmente a poesia de Dante Alighieri um romance (Schlegel, 1981, p. 91, fragmento 76). Em face da enorme diversidade de gêneros e formas poéticas que a poesia toma desde seu surgimento até a época da poesia romântica, ao final da exposição que Andrea faz sobre as *Épocas da poesia* ocorre uma cisão entre seus interlocutores. De um lado, um grupo concorda que a poesia é divisível e pode ser classificada nas mais variadas formas, e, de outro lado, o grupo que não acredita nessa possibilidade:

Na opinião de Amália (cujos traços podem ser os de Caroline Schlegel, à época casada com August Wilhelm), ao invés de se cindir e, com isso, perder sua força, o espírito livre deveria “abraçar diretamente o ideal e se entregar à harmonia que tem de encontrar em seu interior, tão logo a queira procurar ali”, e se espanta de que Marcus sempre tenha de “separar e dividir [*sondern und teilen*] onde, no entanto, somente o todo pode e satisfazer com força indivisa. “Por que não”, pergunta ela, “toda a poesia una e indivisível?” [*die ganze eine und unteilbare Poesie*] (Suzuki, 1998, p. 156).

A investigação a que o estudioso se refere almeja intuir as formas originais para compreender a diversidade das formas poé-

ticas de seu tempo, fazendo o caminho oposto do romance romântico, onde a combinação de elementos e gêneros é a regra. Nesse sentido, as concepções de unidade e divisibilidade – que se encontravam inseridas no duplo movimento da ironia romântica – retornam aqui como a dialética entre a unidade original e a multiplicidade de formas da poesia. A tese sobre a unidade e a divisibilidade é levantada por Márcio Suzuki para explicitar o duplo movimento dialético-dialógico da ironia romântica. Explicando a gênese do fragmento romântico, o filósofo demonstra igualmente que é próprio à atividade reflexiva do eu se fragmentar, o mesmo ocorrendo com a combinação dos gêneros poéticos:

Se, como se viu, é a própria atividade originária do eu que, pelo seu caráter reflexivo, implica fragmentação, determinando a diversidade da poesia, um esforço de combinação dos gêneros poéticos tem então de ocorrer no sentido inverso, numa tentativa de retornar à unidade inicial: a busca de reunificação de todos os gêneros numa nova síntese de poesia e prosa, poesia e filosofia, criação poética e crítica, é o que agora explica as formas mistas e especialmente o romance, que não é de fato um gênero, mas o *meio* onde se combinam os gêneros, o *elemento* para aquilo que Schlegel chama de poesia romântica ou poesia universal progressiva (Suzuki *apud* Schlegel, 1997, p. 16).

Essa questão sobre a possibilidade ou não da divisibilidade da poesia retorna em diversos fragmentos. Para trilhar o caminho que leva à poesia romântica, universal e progressiva, na qual, segundo o fragmento 116 da *Athenäum*, ocorre a unificação de

todos os âmbitos separados da vida e da arte, o poeta deve refazer em sua criação o caminho oposto, até a unidade das formas poéticas, de modo a compreender a razão da cisão nas formas literárias que ocorre na modernidade. A discussão sobre os caminhos que a poesia percorreu desde a unidade originária fundamenta diversos conceitos do autor de *Lucinde*, inclusive a visão do romance como forma mista:

A ruptura ou fratura que se encontra no início da criação poética – e é por isso que se pode dizer que as obras dos modernos já surgem como fragmento – não é apenas decorrência necessária dela, mas também condição indispensável para que possa se manifestar (corresponde àquela divisibilidade – *Teilbarkeit* – que, na filosofia fichtiana, torna possível a *reflexão sobre si mesmo*). Se a poesia, como mostra Ludovico, deve ser pensada desde sua origem radical, segundo a postulação de um “protopoeta” – um “proto-autor” (*Urheber*) ou “proto-escritor” (*Urschriftsteller*), um “protótipo” (*Urbild*) ou “poeta de todos os poetas” (*Dichter aller Dichter*) – que dá unidade e coesão a todas as suas articulações, essa ideia não pode de maneira alguma ser dissociada de um fracionamento que lhe é congênial (Suzuki, 1998, p. 158).

O *topos* da diversidade de formas que o romance moderno pode assumir está igualmente presente na abertura da *Carta sobre o romance*, onde o personagem Antonio (que representa provavelmente o próprio Schlegel) faz severas restrições ao gosto por livros ruins de Amália. Ao defender os romances de Johann

Paul Friedrich Richter da acusação de possuírem uma engenhosidade doentia e de serem sentimentais, Antonio descreve a diferença entre o humor de Jonathan Swift e de Laurence Stern, e o jogo espirituoso presente nas criações de Jean Paul, ou no *Jacques, o Fatalista*, de Denis Diderot. Ainda de acordo com o personagem, a “mistura colorida de engenhosidade doentia” [*ein buntes Allerlei von kränklichem Witz*] que ocorre nos romances de Jean Paul coloca-os acima do humor de Stern. (Schlegel, 1967, p. 329). O trecho é significativo para compreender um dos elementos fundamentais para a teorização schlegeliana sobre o romance, que é o denominado “sentimental”. De acordo com Schlegel, “sentimental” é um dos modos de exposição do espírito, relacionado às composições chistosas, à ironia romântica, à engenhosidade, não tendo relação alguma com o sentimentalismo [*Empfindsamkeit*] tão em voga no século XVIII. O crítico também afirma que “a essência do sentimental consiste na reflexão poética, enquanto a essência do fantástico na combinação e abstração”. (Schlegel, 1981, p. 256). Desse modo, o fantástico e o sentimental compõem o que o crítico descreve como o “elemento romântico”, o qual pode estar inserido em qualquer obra:

O que é, então, esse sentimental? O que nos interpela, onde domina o sentimento, não exatamente o sentimento sensível, mas o espiritual. A fonte e a alma de todas essas emoções é o amor, e na poesia romântica o espírito do amor deve pairar por toda parte, invisivelmente visível; é o que a definição dele deve dizer. As paixões galantes, das quais não conseguimos escapar nas poesias dos modernos, do epigrama à

tragédia, como se queixa jocosamente Diderot no *Fatalista*, são justamente o que há de menos importante nele ou, antes, elas não são sequer a letra exterior daquele espírito, por vezes não sendo nada ou algo bastante desagradável e frio. Não, ele é o sopro sagrado que nos comove nos sons da música. Ele não se deixa apanhar violentamente, nem agarrar mecanicamente, mas pode ser amistosamente atraído pela beleza fugaz e nela se envolver; e também as palavras mágicas da poesia podem ser penetradas e animadas por sua força. Mas no poema em que ele não esteja ou não possa estar presente em todas as partes, ele certamente não estará presente de modo algum. Ele é uma essência infinita, e seu interesse não se prende ou se sujeita de forma alguma apenas às pessoas, aos acontecimentos, situações e inclinações individuais: para o verdadeiro poeta, por mais intimamente que sua alma o possa abranger, tudo isso é apenas alusão ao mais elevado e infinito, hieróglifo do amor único e eterno e da sagrada plenitude de vida da natureza formadora (Schlegel, 1967, p. 333).

Há ainda outro elemento que integra o conceito de “sentimental”, definido como a “representação do histórico” (nos *Fragmentos sobre Poesia e Literatura* esse aspecto é descrito como o “mímico”). De acordo com essa concepção, as obras românticas devem representar o histórico de um modo indireto ou simbólico. Essa aceção do elemento sentimental torna mais clara a afirmação anterior, (realizada por Antonio em sua defesa das obras de Friedrich Richter das acusações de Amália), de que o romântico

é aquilo que “representa matéria sentimental de forma fantástica”. (Schlegel, 1967, p. 333). Apesar de indicar que a arte romântica se caracterizava pela exposição alegórica ou indireta, o autor de *Lucinde* acredita que isso não se opõe à representação do histórico na literatura, ao contrário, para Friedrich toda narrativa romântica possuía um fundamento histórico:

A poesia romântica, ao contrário, descansa totalmente sobre um fundamento histórico, muito mais do que se sabe ou se acredita. O primeiro e melhor drama que você assistir, ou qualquer narrativa que ler; se houver aí uma intriga brilhante, você pode ter quase certeza de que uma história verdadeira serviu de fundamento, mesmo que tenha sido transformada diversas vezes. A obra de Boccaccio é quase toda composta de histórias verdadeiras, assim como outras fontes, das quais é derivada toda invenção romântica (Schlegel, 1967, p. 334).

Apesar do sentimental e do fantástico integrarem o conceito de “romântico”, para o estudioso nem toda obra moderna deveria ser considerada romântica, assim como Shakespeare poderia ser compreendido como um dos centros da poesia romântica (Schlegel, 1967, p. 335). Esses elementos também estão presentes na discussão sobre a representação simbólica de matéria histórica no romance, que pode ser encontrada no mesmo trecho onde Antonio elogia as obras de Friedrich Richter, considerando-as “os únicos produtos românticos de uma época nada romântica”. (Schlegel, 1967, p. 330). O personagem de Antonio reprova a ausência do elemento “fantástico” e o realismo exacerbado de

romances como *Cecília*, (1782), de Frances Burney, assim como os escritos de Henry Fielding e Samuel Richardson, ainda que admire a “intuição própria e a representação da vida” nesses autores⁸. Antonio aponta igualmente para o fato de que “em Fielding, o praguejar, os escudeiros e coisas afins parecem ter sido retirados da vida” (Schlegel, 1967, p. 338).

Da mesma forma que havia buscado definir e estudar indivíduos em sua totalidade nas caracterizações de Forster e de Lessing, Schlegel acredita que é possível ao romance, ainda que de forma indireta, expor toda a vida ou a história de um indivíduo. Enquanto compêndio ou enciclopédia de um “eu”, de uma individualidade, o romance representa a possibilidade de unificação da formação espiritual, moral e artística, como a épica e a tragédia haviam sido para os antigos. A teorização schlegeliana sobre o romance busca entender a diversidade assumida pelo gênero na modernidade como inerente à sua forma. Enquanto contemplação desinteressada sobre as formas originárias do romance, a obra *Conversa sobre a poesia* revela a tentativa de Schlegel de compreender a forma do romance a partir de sua própria história. Observando o desenvolvimento histórico das diversas formas ou gêneros narrativos que fundamentam o surgimento do romance moderno, o crítico deduz as principais características e aponta para o nascimento de uma nova época da poesia romântica anunciada pelo espírito progressivo de Goethe. Assim, a diversidade

⁸ *Cecilia or Memoirs of an Heiress* foi publicada em 1782 pela escritora inglesa Frances Burney. Apesar de reprovar os romances ingleses pelo excesso de realismo, Schlegel ainda assim os admira por representarem a vida: “Todos os chamados romances aos quais minha ideia de forma romântica não possa de modo algum ser aplicada, eu os aprecio bem exatamente pela quantidade de intuição própria e de vida representada que contêm; e, nesse aspecto, até mesmo os seguidores de Richardson podem ser bem vindos, por mais que tenham trilhado um caminho errado”. (Schlegel, 1967, p. 337)

de formas que o romance pode assumir na modernidade é o resultado necessário de seu desenvolvimento, pois, enquanto *locus* de realização do ideal de poesia romântica, universal e progressiva, “o romance não é simplesmente uma construção alegórica do saber transcendental, mas a *efetivação* desse saber numa forma que é diferente em cada indivíduo” (Suzuki, 1998, p. 115). Ao teorizar sobre diversos aspectos do romance, seja em sua evolução histórica ou em sua capacidade de absorver outros gêneros, Schlegel acaba por concretizar em *Conversa sobre a poesia* sua concepção de que a teoria do romance deveria ser ela mesma um romance (Schlegel, 1967, p. 337).

As reflexões sobre a poesia romântica e o romance tomam igualmente uma forma concreta no romance *Lucinde*. Escrito um ano antes de *Conversa sobre a Poesia*, ou seja, no ano de 1799, o romance tem como uma de suas prerrogativas a concretização de diversas ideias estéticas relacionadas ao gênero do romance, as quais vinham sendo desenvolvidas desde 1797 nos *Fragmentos sobre Poesia e Literatura*. Desse modo, a obra expõe a convicção de Schlegel de que esse gênero deve ser “uma poesia mista, misturada de forma ainda mais desigual que o idílio ou a sátira, os quais, ainda assim seguem uma lei categórica da mistura” (Schlegel, 1981, p. 85, fragmento 4). O diálogo que o romance mantém com a mais antiga tradição das formas românticas surge já em seu prólogo, quando o crítico abre faz uma referência histórica à narrativa moldura realizada por Petrarca, Boccaccio e Cervantes, autores que em *Conversa sobre a poesia* são considerados “antigos românticos”:

Com alegre comoção, Petrarca contempla e abre a coleção de seus eternos romances [*Romanzen*]. Cortês

e lisonjeiro, o inteligente Boccaccio conversa com as damas no início e ao final de seu rico livro. E mesmo o nobre Cervantes – já idoso e sem sua agonia, mas ainda assim amável e cheio de terno engenho – vestiu o espetáculo colorido de suas obras cheias de vida com a preciosa tapeçaria de um prólogo, o qual já é ele mesmo um belo quadro romântico (Schlegel, 1962, p. 3).

Se a pequena obra de Schlegel surpreende pela introdução de uma nova forma de relação amorosa entre um casal – fato que causa estranheza e escândalo na sociedade da época, acostumada à frieza no casamento – pode-se imaginar o estranhamento que causou no público de seu tempo em razão de sua estrutura. Aproximando as mais diversas formas narrativas, o romance reúne gêneros como a confissão, a carta, o diálogo, a reflexão, a caracterização, assim como a alegoria, o idílio, e mesmo partes de cunho biográfico. A obra conta com treze partes, as quais possuem uma estrutura simétrica em torno da parte central, denominada “Os anos de aprendizado da masculinidade”. Ao redor desse núcleo, as outras partes da obra se comportam como arabescos, adornando o todo com um caos maravilhoso de formas e reflexões. Schlegel tinha plena consciência de que a forma de *Lucinde* iria chocar tanto quanto sua matéria. Isso fica claro quando se lê a primeira parte da obra, na qual o autor descreve seu método, e argumenta que a forma de *Lucinde* é propositalmente caótica, como o amor progressivo que pretende representar:

Assim, como amante e escritor educado quero tentar dar forma e objetivo ao rude acaso. Todavia, nenhum objetivo é mais conveniente para mim e para esse escrito, para o meu amor por ele, e para sua estrutura, do que destruir logo de início o que chamamos de ordem, e afastá-la para longe da obra, reivindicando e reafirmando explicitamente, através da ação, o direito a uma confusão encantadora. Isso é mais necessário, pelo fato de que a matéria de nossa vida e de nosso amor, que inspira meu espírito e a minha pena, é tão irresistivelmente progressiva e tão inflexivelmente sistemática. E, se a forma também o fosse, essa carta, única em seu gênero, teria uma unidade e monotonia insuportáveis, de modo que 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. Desse modo, faço uso de meu direito incontestável à confusão, e coloco aqui, no lugar mais apropriado, uma das muitas folhas espalhadas que escrevi ou estraguei, com a mesma pena que usaste pela última vez (Schlegel, 1962, p. 9).

É possível depreender do trecho o fato de que para Schlegel a forma de *Lucinde* é representação de seu conteúdo, o que empresta ainda mais um caráter inovador à obra. Assim como pode ser considerado um romance alegórico que desvela em sua visão utópica do amor romântico na terra a paixão de Julius e Lucinde, o romance é inquestionavelmente inovador em sua forma, principalmente se observarmos com os olhos daquela época, abstraído de todas as descobertas da modernidade. Um romance

no qual quase não há ação, nem referenciabilidade ou aparente preocupação com a mimeses, mas uma constante remissão ao próprio código da linguagem e do amor: “As palavras são débeis e tristes; nessa multidão de visões a única coisa que eu poderia fazer é repetir continuamente o sentimento inesgotável de nossa harmonia original” (Schlegel, 1962, p. 10). Desse modo, *Lucinde* retrata em sua forma toda a beleza e a progressividade da vida enquanto arabesco do amor. Um amor inexistente em seu tempo, que mescla um forte sentimento de amizade pelo cônjuge; amor sinfilosófico e simpoético: “Sim! Eu consideraria um conto de fadas que pudesse existir tal amizade e tal amor como os que sinto agora, e tal mulher, que fosse para mim ao mesmo tempo a amante mais delicada, a melhor companhia e também a amiga perfeita” (Schlegel, 1962, p. 10). Schlegel concretiza em *Lucinde* o que profetizaria no famoso fragmento 116 da *Athenäum*, que a poesia romântica (ou o romance) tinha a destinação de reunir todas as formas e gêneros, aproximando poesia e filosofia, arte e vida de um modo progressivo (Schlegel, 1997, p. 64). Assim como o destino da poesia romântica é reunir todos os âmbitos da vida e da arte, o romance *Lucinde* é gênero dialógico. Na mistura progressiva de cartas, reflexões fantasias, idílios, ou na reflexão crítico-literária e filosófica inspirada pela ironia romântica, o romance parece mesmo flutuar entre o produtor e o produto, “nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão” (Schlegel, 1997, p. 64).

É através de uma alegoria que o estudioso busca na obra refletir sobre a forma do romance. No capítulo denominado *Alegorie von der Frechheit* [Alegoria da insolência] o personagem Julius é surpreendido por um homem que lhe apresenta quatro

tipos de romance, representados nas figuras de quatro jovens. A descrição da cena lembra um antigo romance de cavalaria:

Olhei ao meu redor e vi um homem de meia estatura; os traços grandes de seu rosto nobre eram tão elaborados e exagerados como os que frequentemente vemos nos bustos romanos. Um fogo amistoso brilhava em seus olhos abertos e claros, e duas grandes tranças caíam-lhe estranhamente por sobre a fronte audaciosa. “Vou renovar diante de ti um antigo espetáculo”, disse ele, alguns jovens em uma encruzilhada. Eu mesmo os criei com a fantasia divina em meus momentos de ócio, porque acreditava que valeria a pena. São os verdadeiros romances, quatro no total, e todos imortais como nós. Olhei para onde ele apontava e vi um belo jovem, quase nu, correndo sobre a planície verde. Ele já se encontrava distante, de modo que apenas pude perceber como montou sobre um cavalo e galopou velozmente como se quisesse ultrapassar a brisa quente da noite, fazendo troça de sua lentidão. Sobre a colina, surgiu um cavaleiro com sua armadura completa, de figura alta e majestosa, quase um gigante; mas, a precisão exata de sua estatura e de sua forma, junto à franca amabilidade em seu olhar expressivo e nos movimentos cerimoniais lhe emprestavam certa elegância antiquada. Inclinando-se em direção ao sol poente, ele caiu lentamente sobre um dos joelhos, parecendo rezar com grande fervor; a mão direita no coração, a esquerda sobre a testa. O jovem que antes galopava velozmente, agora se estendia tranquilo

na encosta tomando os últimos raios de sol; mas então, com um salto ele se levantou, se despiu e se jogou na correnteza do rio, onde passou a brincar com as ondas, submergindo e reaparecendo novamente até se jogar outra vez na torrente. Longe, na escuridão do bosque, algo como uma figura com um manto grego pairava no ar; mas, se o for, pensava eu, não pode ser uma figura terrena, pois, as cores eram tão pálidas, e tudo estava envolto em tal neblina sagrada. Todavia, após deter meu olhar longamente e de um modo mais preciso, aquilo também se revelou como um jovem, porém, de uma espécie completamente oposta. A alta figura apoiava sua cabeça e seus braços sobre uma urna; seu olhos sérios pareciam ora buscar algo perdido no chão, e ora perguntar algo às pálidas estrelas que começavam a brilhar; um suspiro abriu seus lábios, de onde pendia um afável sorriso. (Schlegel, 1962, p. 16).

A classificação dos romances a que o período se refere foi descrita pelo crítico em seus *Fragmentos sobre Poesia e Literatura* como o romance fantástico, o romance sentimental, o romance psicológico e o romance filosófico. Assim, Schlegel busca demonstrar em *Lucinde* que o próprio pode ser 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. Inserido pelo crítico como um dos elementos centrais de sua teoria sobre a poesia romântica, o arabesco está relacionado

à engenhosidade do espírito, ao conceito de gênio criativo e às exteriorizações mais espontâneas e magníficas da arte:

Aqui, eu encontro uma semelhança muito forte com aquela grande engenhosidade da poesia romântica, a qual não se mostra em ideias isoladas, mas apenas na construção do todo, e que nosso amigo tão frequentemente nos mostrou nas obras de Cervantes e de Shakespeare. Essa desordem organizada artificialmente, essa encantadora simetria de contradições, essa maravilhosa e eterna alternância de entusiasmo e ironia, viva até mesmo nas menores partes do todo, já me parecem ser uma mitologia indireta. A organização é a mesma, e, com certeza, o arabesco é a forma mais antiga e original da fantasia humana. (Schlegel, 1967, p. 318)

O arabesco é um dos instrumentos utilizados pelo crítico para buscar a representação indireta e alegórica do histórico, do individual. Ao emular um diálogo platônico em *Conversa sobre a poesia*, ou um antigo romance para tratar da forma e da teoria do romance em *Lucinde*, o estudioso concretiza a asserção de que “a poesia só pode ser criticada por poesia” (Schlegel, 1997, p. 38, fragmento 117). Nesse sentido, o romance *Lucinde* busca uma ruptura intencional com diversas regras formais do gênero. Através da completa mistura de formas literárias, a brusca alteração do foco narrativo, a ausência intencional de causalidade, entre outras inovações, a obra pode ser considerado um dos precursores do romance moderno. Assim, a teorização sobre o

romance inserida nas obras de Schlegel revela sua ânsia em estabelecer uma arte romântica capaz de expor o produtor e o produto, aproximando arte e vida, poesia e filosofia, criação artística e crítica literária.

O romance absoluto.

Em um de seus *Fragmentsos sobre poesia e literatura*, Schlegel afirma que “o romance deve ser a mais alta representação da formação de todos os tempos, como em Homero” (Schlegel, 1981, p. 115, fragmento 365). O conceito de romance absoluto congrega aspectos da teorização crítico-literária schlegeliana que já vinham sendo desenvolvidos desde seus primeiros escritos. Essa forma literária é considerada pelo crítico como a concretização da poesia romântica, universal e progressiva. Em sua mescla dos elementos do fantástico, do sentimental e do mímico, o romance absoluto abriga qualquer matéria ou forma literária, problematizando a criação e a crítica literária. Para Schlegel, esse gênero (ou mistura de gêneros) abarca em suas determinações o sentimento de liberalidade e universalidade, trazendo em sua exposição da arte o fantástico, o romanesco, o histórico, o reflexivo, o filosófico e o irônico. O crítico também descreve esse tipo de romance – em um paralelo com a doutrina-da-ciência, de Johann Gottlieb Fichte – como aproximação recíproca entre a doutrina-da-arte e a doutrina-da-vida em uma forma artística inovadora. Por isso, o estudioso assevera que o romance absoluto tem a capacidade de expor sua época, como as antigas narrativas homéricas, “mescla de poesia histórica absoluta e de poesia política absoluta”. (Schlegel, 1981, p. 125, fragmento 493).

Assim, essa forma ou gênero de romance denominado absoluto reúne elementos poéticos do fantástico, do sentimental e do mímico, elevados ao absoluto, isto é, potenciados ao máximo. Por “fantástico”, o crítico entende tanto a matéria do maravilhoso, como nos romances de cavalaria, nas sagas e lendas, quanto a própria atividade criativa e transformadora do artista. Desse modo, o fantástico é igualmente considerado por Schlegel como uma faculdade poética da imaginação criativa do artista. O fantástico tem o objetivo de transformar, modificar, alterar a forma artística, de modo que “o imperativo da poetização da vida apenas pode ser cumprido pela recriação através da formação e transformação, para que tudo o que era antigo possa surgir como novo” (Belgardt, 1969, p. 112). A eterna atividade de transformar a matéria da arte e da vida, que ocorre através do fantástico, é descrita pelo crítico como uma mistura entre construção e reflexão. O segundo elemento do romance absoluto, o “sentimental”, foi detalhado por Schlegel na obra *Conversa sobre a Poesia*, na qual o crítico discute a acusação de que as obras de de Jean Paul (Friedrich Richter) eram sentimentais. Raimund Belgardt indica que a fusão entre o fantástico e o sentimental em *Conversa sobre a poesia* aproxima o conceito de sentimental da *ânsia de infinito*, também descrita como o impulso pelo amor original e a consciência do todo (Belgardt, 1969, p. 113). Desse modo, o sentimental está relacionado ao âmbito da reflexão poética e filosófica do artista em busca da concretização futura do Ideal de arte literária através da poesia romântica. Na concepção schlegeliana da poesia romântica, universal e progressiva, o sentimental indica o âmbito da reflexão, em um sentido que se aproxima do termo “interessante”, embora o autor de *Lucinde* afirme que o interessante é apenas um pe-

ríodo provisório e passageiro, ou seja, o caminho que leva ao romance absoluto. O terceiro elemento do romance absoluto, o “mímico”, faz menção à exposição, representação ou mimesis da realidade, ou seja, representa “a tradução da vida em arte”:

A última ideia poética [do romance absoluto] é a mímica, enfatizada por Schlegel principalmente em Shakespeare. Ele foi o *maximum da mímica*, um *mimo perfeito e acabado*. O drama era a mímica da vida, e a mímica seria a arte da tradução, isto é, a tradução da vida em arte. Desse modo, seria possível definir o mímico enquanto a imitação e representação da vida (Belgardt, 1969, p. 114).

Em *Conversa sobre a poesia*, a acepção de mímico tem igualmente relação com o histórico, ou seja, com o fato de que “a poesia romântica se assenta completamente sobre um fundamento histórico” (Schlegel, 1967, p. 334). Segundo Hans Eichner, é importante levar em consideração a identificação que Schlegel faz entre o romântico, o fantástico, o sentimental e o mímico, pois, o crítico desenvolveu esses conceitos juntamente com sua teoria do romance, chegando então à conclusão de que “a fusão desses elementos indicaria o Ideal de toda poesia” (Eichner *apud* Schanze, 1985, p. 185). Nesse sentido, o romance absoluto pode ser compreendido enquanto identidade absoluta entre o real e o ideal, como o idílio. A concepção teleológica do romance absoluto como *modus* de concretização de uma poesia futura e ideal indica não apenas a solução para o embate entre as épocas da poesia, mas também a presença de elementos religiosos na concepção estética de Schlegel. O romance absoluto denota a

chegada de um novo tempo para a literatura, uma espécie de *maximum* absoluto da poesia romântica, universal e progressiva, como obra de arte que revela na matéria e na forma a ruptura e a problematização concretizadas em romances como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, ou no romance *Lucinde*.

As variações nas quais o romance pode se apresentar, bem como a diversidade de formas e gêneros literários que engloba, fazem desse gênero em devir (como também afirmaria Bakhtin mais tarde) uma forma futura de exposição da arte. Enquanto mescla do fantástico, do sentimental e do mímico, a concepção de uma literatura que aproxima diversos âmbitos separados da vida contribui para essa ideia de formação progressiva e universal. Assim, o crítico alemão acredita que a mescla de todos os gêneros no romance absoluto concretiza sua ideia de exteriorização literária, para a qual a obra de Goethe apenas apontava. Em sua completude e perfeição ideais, o romance absoluto deve ser a representação de sua época. Toda a singularidade representada por essa forma ou gênero literário pode ser compreendida quando se analisa a equação matemática desenvolvida pelo crítico para expor o romance absoluto, como se observa no quadro abaixo:

$$\frac{1/0\sqrt{FSM} 1/0}{0} = \text{Deus}$$

Descrito em prosa, o fragmento significa que “o fantástico (F), o sentimental (S) e o mímico (M), elevados ao absoluto (1/0), são iguais a Deus”. De acordo com Raimund Belgardt, a solução matemática dessa equação enfatiza a unidade de todos os aspectos poetológicos do romance absoluto, cujo equivalente seria a unidade ou Deus (Belgardt, 1969, p. 111). É possível

aproximar essa concepção de romance absoluto – enquanto obra literária capaz de abarcar todas as formas e gêneros, sentimentos e representações – com a definição de poesia romântica, universal, progressiva. Todavia, como descreve no fragmento 116 da *Athenäum*, esse gênero romântico ainda está em devir, e assim como não pode ser esgotado, nenhuma teoria é capaz de abarcar toda a sua dimensão.

Conclusão

A unidade entre o fantástico (imaginação criativa), o sentimental (a reflexão crítico-literária e filosófica) e o mímico (a representação da realidade na arte) remete à concretização do ideal poético (e humano) em uma forma futura de literatura. Para a crítica literária de Schlegel, o romance absoluto equivale a uma espécie de religião da arte, por isso sua linguagem deve ser alegórica, pois, como afirma o crítico, “somente pela referência ao infinito surgem conteúdo e utilidade; aquilo que não se refere a ele é pura e simplesmente vazio e inútil” (Schlegel, 1997, p. 145, fragmento 3). Enquanto exteriorização da teoria do romance de Friedrich Schlegel, o romance absoluto revela todos os âmbitos da vida do poeta filósofo, esse homem “que vive apenas no invisível, e para quem todo visível tem apenas a verdade de uma alegoria” (Schlegel, 1997, p. 145, fragmento 2).

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2008.

- BECKER, E. *Der deutsche Roman um 1780*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1964.
- BELGARDT, R. *Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*. The Hague – Paris: Mouton, 1969.
- BLANCKENBURG, F. *Versuch über den Roman*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965, p. 60. [Reprodução original da obra de 1774].
- BRUFORD, W. H. *Germany in the eighteenth century. The social background of the literary revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.
- CHARTIER, R.; GUGLIELMO, C. *História da leitura no mundo ocidental*. (Orgs.). São Paulo: Ática, 1999.
- ERMATINGER, E. *Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz*. München: C. H. Beck, 1933.
- GELLERT, C. *Das Leben der schwedischen Grafen von G*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1979.
- GOTTSCHED, J. *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962. [Reprodução fotomecânica da 4ª edição da obra, de 1751].
- HAHL, W. *Reflexion und Erzählung. Ein Problem der Romantheorie von der Spätaufklärung bis zum programmatischen Realismus*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1971.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HOHENDAHL, P. *Geschichte der deutschen Literaturkritik. 1730-1980*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985.
- HUET, P. *Traité de l'origine des romans*. In : VOSSKAMP, Wilhelm. *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1973.

- MCKEON, Michael. *The Origins of the English Novel. 1600-1740*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. In: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1962. Volume V.
- _____. *Gespräch über die Poesie*. In: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967. Volume II.
- _____. *Fragmente zur Poesie und Literatur*. In: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1981. Volume XVI.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Tradução de Márcio Suzuki.
- SELBMANN, R. *Historische Bestimmungen. Von Blanckenburg bis Hegel. Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1994.
- SCHANZE, H. *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- SUZUKI, M. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- VOLOBUEF, K. *Frestas e Arestas: a prosa de ficção na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da , 1998.
- VOSSKAMP, W. *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1973.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2002.
- WIELAND, M. *Über das historische im Agathon*. In: WIELAND, Martin. *Geschichte des Agathon*. Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1773.