



Romance romântico e teoria do romance: *Lucinde*, de Friedrich Schlegel

Wilma Patricia M.D. Maasⁱ (UNESP)

Resumo:

Investiga-se aqui o estatuto do romance *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, como parte do projeto do autor para a criação de uma teoria do romance moderno. Ao mesmo tempo, apontam-se prováveis descendências das ideias de Schlegel sobre a teoria do romance, como em Lukács e Walter Benjamin.

Palavras-chave: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, teoria do romance.

Abstract:

Friedrich Schlegel's novel, *Lucinde*, is here discussed as being part of a whole project for the establishment of the basis for a theory of modern novel. At the same time we try to point out some possible descendants of Schlegel's ideas on the theory of the novel, as in Lukács and Walter Benjamin.

Keywords: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Theory of the Novel

Da perspectiva da história da literatura, o Primeiro Romantismo Alemão (*Frühromantik*) deve ser claramente diferenciado tanto do assim chamado Pré-Romantismo, marcado pelo caráter wertheriano da obra do jovem Goethe e pela produção "irracionalista" e revolucionária de Hamman e Lenz, por exemplo, quanto do assim chamado romantismo de fato (*Romantik* e *Spätromantik*). O termo Primeiro Romantismo Alemão pode ser usado

com referência a um período muito breve, que se estabelece em diálogo estético antes com a herança clássica da Antiguidade do que com o *Sturm und Drang*¹.

A vocação antes filosófica do que literária do Primeiro Romantismo pode ser reconhecida já em uma de suas tensões mais características: o anseio pelo infinito (*Sehnsucht*), exposto, entretanto, nas coisas finitas. As formas e dicções cultivadas pelos primeiros românticos, como a alegoria, o tropo da ironia, o fragmento e a palavra espirituosa, gracejo ou chiste (*Witz*) são o espaço onde se expõe essa tensão na arte. Manfred Frank, um dos mais importantes intérpretes atuais do Primeiro Romantismo Alemão, expressa da seguinte maneira esse paradoxo permanente: “A alegoria é – em poucas palavras – a tendência ao absoluto contida naquilo que é finito. Como alegoria, o particular supera a si mesmo na direção do infinito” (FRANK, 1992, p. 129). Também o fragmento primeiro romântico deve ser entendido como uma “expressão falhada do Absoluto”, o qual permanece, assim, inatingível. Expressão da consciência fragmentada, o fragmento traz em si a contradição da aspiração de unidade no caos por meio da força da síntese, ao mesmo tempo em que promove não a Totalidade, mas sim um coleção de posições individuais, que se contradizem umas às outras.

Alegoria, símbolo, fragmento, ironia e chiste, mais do que adornos da linguagem poética, são expressões da impossibilidade de se atingir o Absoluto filosófico. Essa tensão se deixa reconhecer em um estilo de prosa marcado pelo uso constante e mesmo abusivo de tropos, de linguagem figurada, pelo recurso à linguagem alegórica ou simbólica, à ironia e ao fragmento.

Também a teoria do romance dos primeiros românticos alemães deixa necessariamente transparecer essa noção de literatura como espaço de especulação filosófica. A produção ficcional desse momento emblemático da história da literatura e também da história da estética está, portanto, necessariamente associada à produção teórica. Cientes de que as formas de que dispunham não eram suficientes para abarcar e descrever o advento da poesia moderna, os românticos de Jena propõem-se a praticar uma literatura que estabeleça os critérios para a reflexão sobre a própria literatura. Em um momento em que a separação entre disciplinas como literatura, filosofia e filologia ainda

¹ Na tradução de Otto Maria Carpeaux, “Tempestade e ímpeto”, denominação sob a qual ficou consagrado o período do Pré-Romantismo Alemão marcado pela figura do jovem Goethe).

não está delimitada, a produção do grupo de Jena é voluntariamente orientada pelo desejo de expressar “poeticamente” os princípios de uma nova posição estética.

Romance romântico e teoria do romance

A personalidade controversa de Friedrich Schlegel, sua conversão ao catolicismo em 1808 e sua fama de incompreensível (que seu ensaio sobre a ininteligibilidade ajudou a confirmar) acabaram por ocultar um aspecto de sua obra teórica que diz respeito imediatamente à teoria do romance moderno. Neste artigo, examinaremos a concepção que Schlegel tem do romance como gênero, concepção essa que vemos recuperada em Lukács, Bakhtin e Walter Benjamin.

É preciso traçar uma breve trajetória do programa estético de F. Schlegel, a partir de Estudo da Poesia Grega (*Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1795), até seus escritos programáticos publicados principalmente na revista *Athenäum*, ápice da sua produção crítica e teórica sobre literatura. No *Studiumaufsatz*, como ficou conhecido o estudo sobre a poesia grega, Schlegel opõe o que reconhece como dois tipos de produção poética. Um deles, chamado “poesia natural”, produzida pela civilização da Antiguidade, cujo desenvolvimento cíclico segue a trajetória que vai da infância à senilidade, de acordo com as idades do Homem. A ela se opõe uma “poesia artística ou artificial” (*eine künstliche Poesie*), criada a partir dos artifícios da razão, distinta, portanto, de qualquer experiência da ordem do natural. Para o Schlegel de 1795, a poesia artística sofre de uma heterogeneidade descaracterizante, descrita sob a metáfora do “armazém estético”, no qual se alinham produtos poéticos variados e de gosto duvidoso:

Como em um armazém estético, encontram-se aqui lado a lado a poesia popular e a poesia de bom-tom, e mesmo o metafísico busca, não sem sucesso, o seu próprio sortimento; epopéias nórdicas ou cristãs para os amigos do norte e da cristandade; histórias fantasmagóricas para os apreciadores dos horrores místicos, e odes iroquesas ou canibais para os apreciadores de carne humana... (SCHLEGEL, 1988, p. 222)²

² Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções são da autora.

O repertório aqui é claro: Schlegel usa sua afiada veia irônica para desacreditar como bárbara e de mau gosto a produção que será poucos anos depois conhecida como literatura “romântica”, no sentido amplo do termo, que inclui desde contos de fada pagãos e cristãos até a literatura de cunho subjetivizante e mesmo erótico. Ao mesmo tempo, esse repertório é a base do que o próprio Schlegel entenderá como poesia “moderna”. Como lembrou René Wellek, um dos primeiros críticos contemporâneos a atentar para o peso da teoria do romance em Schlegel, este entende por poesia moderna

uma produção artificial, ‘interessante’, (isto é, não desinteressada, envolta nos fins pessoais do autor), ‘característica’, ‘amaneirada’ (no sentido que dava Goethe à palavra, o qual contrasta a maneira subjetiva com o estilo objetivo), impura na mistura e confusão dos gêneros, impura na sua mescla do didático e do filosófico, impura por incluir até mesmo o feio, o monstruoso e anárquico, e em sua rejeição a leis. A literatura moderna sente o ‘terrível mas infrutífero desejo de espalhar-se até o infinito, a sede ardente de penetrar o individual.’ (WELLEK, 1967, p. 308).

É importante ressaltar ainda que, para o Schlegel da época da *Athenäum*, o emprego do termo “romântico” e de seus derivados coincide, no mais das vezes, com seu conceito de moderno. “Romântico” (*romantisch*) congregava, ao mesmo tempo, significados diversos, embora integrados, como romântico em oposição ao prosaico, como expressão do fantástico e do exótico, ou mesmo como “estória de amor”, da mesma forma que aponta para a língua (romanzo) e literatura românica popular da Idade Média e Renascença (cf. EICHNER, 1972). O uso que Schlegel faz do adjetivo, frequente em seus textos entre 1797 e 1800, aponta ainda para mais um significado, o qual, em vez de deslocar os anteriores, agrega-se a eles. Trata-se de “romântico” referindo-se ao romance como o gênero moderno por excelência. Schlegel considerou o romance o “fenômeno central” da poesia “essencialmente moderna”, a qual ele, por isso mesmo, passa a denominar “romântica”. São três, segundo Schlegel, as formas estéticas mais significativas para o mundo ocidental: “Três gêneros poéticos agora predominantes 1, tragédia entre os gregos 2, sátira entre os romanos 3, *romance entre os modernos* (SCHLEGEL, 1988, p. 88, v. XVI, grifo meu).

Cabe ainda dizer que, à época de Schlegel, a amplitude de significação do termo “romance” era bem maior. “Romance” (*Roman*) podia abarcar desde o gênero relativamente jovem e especialmente fluente na Inglaterra da segunda metade do século

XVIII como também *Faerie Queene*, de Spenser, *Nibelungenlied*, *Orlando furioso* de Ariosto ou mesmo as peças de Shakespeare, que para Herder constituíam “romances filosóficos”. Assim, *romantisch* qualifica-se, a um tempo, como expressão do “essencialmente moderno”, do romanesco, do poético e do prosaico. Para Schlegel, o gênero deve conter em si todos “os subgêneros possíveis, o drama e o épico, a poesia e a filosofia, o fantástico, o sentimental”; a crítica e a filosofia devem unir-se à poesia, constituindo assim a “poesia universal”, em verdadeira “confusão romântica”.

Não sem razão, o fragmento 116 da revista *Athenäum* é, possivelmente, um dos mais reproduzidos, traduzidos e citados, conhecido mesmo por aqueles que não têm especial interesse nos estudos do Primeiro Romantismo Alemão. Ele contém ao mesmo tempo o fundamento e a condensação de uma moderna teoria da literatura, construída a partir da (superação da?) tensão entre uma noção clássica e ahistórica de poesia, e da consciência do advento de uma poesia universal progressiva, incompleta porque infinita, da qual só uma crítica voltada ao futuro poderia dar conta. Enquanto outros gêneros já estão acabados (não é demais lembrar que o termo aqui utilizado, *vollendet*, significa “terminado”, como um processo termina, ao mesmo tempo em que é sinônimo de “perfeito”), a poesia romântica é moderna porque imperfeita e progressiva, aproximação infinita.

A atividade teórica, literária e crítica de Schlegel elegeu no fragmento e no romance os veículos favoritos de manifestação dessa poesia progressiva. O texto do fragmento 116 é generoso na alusão à performance que Schlegel destinará a ambos. Seu próprio conceito de romance, que legará formalmente na “Carta sobre o romance”, também publicada na *Athenäum*, já se delineia no fragmento 116, quando se trata da mistura dos gêneros e da perspectiva épica:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Ela se destina não apenas a reunir todos os gêneros separados da poesia e a pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Ela quer, e também deve, ora misturar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia viva e sociável, e a vida e a sociedade poéticas, poetizar o chiste e encher e saturar as formas artísticas com todo o tipo de substância sólida para a formação, animando-a com as pulsações do humor. [...] *Só a poesia pode, como a epopéia, se tornar um espelho do mundo inteiro em volta, uma imagem da época.* Ela é capaz da formação mais aprimorada e universal, não só de dentro para fora, como também de fora para dentro. Para cada totalidade que seus produtos devem constituir,

ela organiza uma totalidade semelhante. (SCHLEGEL, 1991, p. 139, grifo meu).

O termo “poesia”, no período em itálico, pode ser entendido como a poesia universal, capaz de abrigar todo tipo de discurso para além do tradicionalmente considerado poético, assim como “epopeia” refere-se aqui tanto ao gênero narrativo em geral quanto à epopeia clássica, da qual o romance moderno deveria herdar, segundo o raciocínio aqui desenhado, a capacidade de espelhar (refletir) o mundo. Os períodos que se seguem aludem à capacidade da poesia/epopeia de provocar a formação, tanto de dentro para fora (como no romance “romanesco”) quanto de fora para dentro (como na epopeia). A nosso ver, essa sugestão está presente na compreensão lukácsiana do “romance como epopeia burguesa”, assim como na tipologia do romance que Bakhtin apresenta em *Estética da criação verbal*. Não por acaso, ambos, assim como Schlegel e Walter Benjamin, ocuparam-se do romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), tendo, cada um a seu modo, enxergado nele a superação da contradição ente o romance individualista burguês e o romance histórico de caráter épico.

O próprio Schlegel, cuja personalidade intelectual é menos a de um autor literário do que de um crítico genial e sagaz, constrói, em *Lucinde* (1798-1799), um exemplo de narrativa capaz de concentrar, programaticamente, os princípios do que poderíamos chamar de romance romântico por excelência. Tanto as circunstâncias cronológicas quanto sugestões formais e conteudísticas levam a concluir que Schlegel escreve seu “romance romântico” como contraponto e complemento a sua crítica ao *Meister* de Goethe³, que veio a público na *Athenäum* em 1798. *Lucinde* é também uma tentativa (em alemão, *Versuch*, mesmo termo usado para “ensaio”) de composição de um romance romântico, de uma teoria do romance

³ A crítica de F.Schlegel ao romance de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* é exemplar no que diz respeito à dicção da crítica de arte romântica. Ali, a apreciação da obra de arte é feita passo a passo, acompanhando o próprio desenrolar do romance de Goethe, identificando sua estrutura e composição, para as quais não há, de fato, modelos a serem seguidos. O ineditismo da composição do romance goethiano, que amalgama os mais diferentes discursos, como o filosófico, o poético, o filosófico e o prosaico, de modo geral, permite que Schlegel construa sua concepção de *Mischgedicht* (poesia mista) ao mesmo tempo em que o enfraquecimento da posição do protagonista, em proveito de personagens aparentemente secundárias, permite-lhe forjar um conceito de ironia épica, de fato presente em Goethe, que influenciará mais tarde a teoria do romance de G.Lukács.

que fosse ela própria um romance, como defendeu Schlegel na “Carta sobre o romance”, de 1798.

Lucinde tem certamente o estatuto de “romance ensaio”, de narrativa experimental e programática capaz de fazer tanto o comentário da obra que se mostrava, segundo o próprio Schlegel, como o “indicador de caminhos” da época (o romance de Goethe), quanto de realizar, de forma cifrada, (e, nesse sentido, alegórica), a crítica estética dessa “época química”. A narrativa, conhecida mais pela liberalidade dos costumes e pelas censuras de obscenidade das quais foi objeto, é um exemplo claro de como Schlegel concebe uma narrativa capaz de abarcar aquilo que vem chamando de poesia universal progressiva, capaz de unir poesia e filosofia, a obra e sua crítica, para além de uma divisão de gêneros discursivos. Ao lado disso, em *Lucinde* tem-se o procedimento da parábase compreendido de maneira filosófica. O narrador, Julius, apresenta ao leitor o transcurso de seu próprio pensamento e fruição. “*Genieß den Genuss*”, gozar o próprio gozo, é um termo chave para compreender a filosofia da reflexão em Schlegel, procedimento que o coloca na vanguarda de uma concepção de ironia de caráter performativo. Além disso, em *Lucinde* também se reconhecerá a presença da poesia artificial, alegorizada em formas como o fragmento, o chiste, a ironia e mesmo a incompreensibilidade.

A fortuna crítica de *Lucinde* está marcada, predominantemente, pelo caráter “obsceno” da narrativa, que prega o amor livre, o erotismo, e mesmo a igualdade entre os sexos no que diz respeito à livre fruição do prazer sensual. Mesmo Ernst Behler, um dos estudiosos mais assíduos e atentos da obra de Schlegel, permanece em um patamar crítico algo tímido, limitando-se quase que a uma espécie de resumo da obra. É possível que esse comportamento algo reticente da crítica especializada do século XX tenha origem em um fato concreto: a obra “literária” ou “ficcional” de Schlegel não corresponde, como *valor*, a sua obra crítica. *Lucinde* é um romance experimental, de fato, situado em um espaço que privilegia não a obra em si, “mas a reflexão sobre a obra ausente, desejada ou por vir.” (BERMANN, 2002, p. 128). Esse é o motivo que parece condenar a obra ficcional dos primeiros românticos a interpretações ideológicas, ligeiras ou insatisfatórias. Esse é certamente um sintoma de que ao arrojado pensamento filológico do Primeiro Romantismo

corresponde o advento de uma prática poética futura⁴. Assim, a abordagem ao romance de Schlegel se faz aqui pela via do experimental e programático, apontando para a busca desse espaço, para os primeiros românticos nunca precisamente delimitado, entre a obra e sua crítica.

O primeiro capítulo, intitulado “Confissões de um desajeitado”, começa com a descrição de um sonho:

Os homens, e tudo o mais quanto fazem e desejam, pareciam-me, quando me lembrava disso, figuras cinzentas e sem movimento. Mas na sagrada solidão a meu redor tudo era luz e cor, e um fresco hálito de vida e amor acariciava-me, balançando os galhos das árvores no bosque exuberante [...]. E logo vislumbrei também, com os olhos do espírito, minha única e eterna amada sob variadas formas, ora como criança, ora como mulher no auge da energia amorosa e do vigor da feminilidade, depois na digna maternidade, com um sério rapazinho nos braços [...]. Eu pensara ter enxergado profundamente no interior da natureza oculta das coisas; [...] *Mas não me prolonguei no pensamento, pois não estava especialmente disposto à articulação e desarticulação de conceitos [...]. Espreitava, com fria reflexão, sob cada traço tênue dessa satisfação íntima, de modo que nenhum deles se me escapasse, criando assim uma lacuna na harmonia. Eu não apenas gozava, mas sentia e gozava o próprio gozo.* (SCHLEGEL, 1999, p. 11-12).

O trecho permite a identificação de um importante traço da poética primeiro-romântica, o caráter reflexivo da dicção. Não se trata aqui de uma subjetividade centrada no extravasamento lírico do eu, mas sim de um flagrante, de um instantâneo do eu capturado pela própria consciência em meio ao processo de pensar por meio da linguagem. Nas expressões em itálico, fica evidente o mecanismo composto por uma série de espelhamentos, de reflexões, que irão culminar em outro texto de Schlegel composto à mesma época, o ensaio sobre a ininteligibilidade⁵ (nota). O afastamento e distanciamento

⁴ São ricas e importantes as relações entre as proposições estéticas dos primeiros românticos e a obra de Mallarmé e Valéry, por exemplo, no que se refere à desautomação das relações cotidianas do signo linguístico. Veja-se, por exemplo, o seguinte fragmento de Novalis: “[...] O poeta desfaz todos os laços. Suas palavras não são palavras gerais – são sonoridades, palavras mágicas que fazem se moverem ao redor delas belos grupos. Exatamente como roupas de santos conservam forças prodigiosas, muita palavra foi santificada por algum pensamento prodigioso e tornou-se quase que por si só um poema. Para o poeta, a linguagem nunca é pobre demais, mas sempre geral demais [...] palavras gastas pelo uso”. (NOVALIS, *Fragmente II*, n. 1916, p. 50, trad. de Maria Emília Pereira Chanut, levemente modificada, *apud* BERMANN, 2002, p. 169)

⁵ *Über die Unverständlichkeit*, de 1800.

que espreitam por detrás da comoção estética e da empatia são tematizados e performatizados continuamente na obra de Schlegel à época da *Athenäum*:

É bom e necessário entregarmo-nos inteiramente ao efeito de uma obra, permitir ao artista que faça conosco o que lhe aprouver, deixando que a reflexão [...], onde ainda persistir a dúvida ou a controvérsia, decida e complete o sentido. Isso é o primordial e o mais importante ... *É preciso que nos elevemos acima de nossas preferências e que sejamos capazes de destruir em pensamento aquilo que veneramos.* (SCHLEGEL, 1956, pp. 267-8, grifo meu)

Em consonância a essa reflexão potencializada e infinita, o texto de *Lucinde* aponta para mais uma constante programática do Primeiro Romantismo: a “parábase permanente”, a quebra da ilusão no texto ficcional:

És tão extraordinariamente sagaz, querida Lucinde, que provavelmente já chegaste à suposição de que tudo não passa de um belo sonho [...]. A verdade é que eu estava à janela [...] Estava à janela e olhava para fora [...]. O bosque e as cores mediterrâneas minha visão deve certamente ao grande arranjo de flores aqui a meu lado, dentre as quais se encontra um número considerável de laranjas. *Todo o resto pode ser facilmente explicado pela psicologia. Era ilusão, minha amiga, tudo ilusão, com exceção do fato de que me encontrava à janela e nada fazia, e que agora sento-me aqui e faço alguma coisa, o que é pouco mais ou pouco menos do que não fazer nada.* (SCHLEGEL, 1999, pp. 12-13, grifo meu)

Mais uma vez, o texto do romance de Schlegel dialoga com outro texto programático, o já citado ensaio sobre a ininteligibilidade, no qual a ironia e a quebra da ilusão associam-se ao enunciado no tempo presente, de modo a reiterar o caráter artístico (*künstlerisch*) e artificial (*künstlich*) da obra de arte (*Kunstwerk*). Não seria inadequado afirmar que, em Schlegel, a literatura é ficcional na mesma medida em que é conscientemente artificial, produzida pela razão e reflexão, o que destrói qualquer possibilidade de associar seu pensamento frequentemente criticado como delirante e incompreensível a um subjetivismo irracional e ou ultrarromântico.

Valendo-se ainda do princípio da reflexão sobre o próprio ato de criação artística, Schlegel introduzirá uma alegoria, no sentido clássico do tropo, dedicada a oferecer um panorama literário de sua própria época, em que o advento de uma literatura “moderna” e a

determinação do tipo de relação com o passado “clássico” estavam na ordem do dia. Depois de ter criado a alegoria da opinião pública como um réptil “inchado de tanto líquido venenoso”, “grande o bastante para incutir medo”, (p.24), Schlegel passa a apresentar os diferentes tipos de romance, quatro, no total, em formas de jovens travestidos respectivamente em cavaleiro medieval, em cidadão grego, em romance pastoril e finalmente em romance moderno. São eles introduzidos por “uma forma masculina de altura média”, cujas formas do rosto eram “trabalhadas e exageradas como frequentemente vemos em bustos romanos”. É esse mestre de cerimônias da Antiguidade latina, cujos olhos eram iluminados “por um fogo amistoso” encimados por uma “fronte altiva”, que irá apresentar ao narrador os “autênticos romances, quatro no número e imortais como nós” (SCHLEGEL, 1999, p. 24). A alegoria prossegue, de modo que se pode identificar ainda um quinto tipo de romance:

Entre as senhoras encontrava-se um jovem que logo reconheci como irmão dos outros romances. Um deles tal como hoje os vemos, mas muito mais cultivado; seu talhe e seu rosto não eram belos, mas refinados, dotados de expressão inteligente e muito atraente. Poderia ser tomado tanto por francês como por alemão. *Suas vestes e toda sua maneira de ser eram simples, mas bem cuidadas e completamente modernas.* (SCHLEGEL, 1999, p. 26)

Não é difícil identificar aqui um modelo de narrativa que Schlegel desejava para seu próprio romance, “cultivado”, “refinado”, “inteligente” e, por fim, completamente moderno. Na “Carta sobre o romance”, de 1800, podem-se encontrar as diretrizes, desta vez de um ponto de vista teórico, e mesmo uma definição do que Schlegel entendeu por “romance” à época. Obedecendo à forma de simpósio que organiza todo o texto de *Conversa sobre poesia*, o volume no qual está inserida, a “Carta” é lida por Antonio, em voz alta, ao grupo de amigos que exercem entre si a crítica da literatura, como juízes que proferem sentenças sobre os bons e os maus romances. É importante dizer que, nesse texto, Schlegel já atingiu a maturidade crítica que permite distinguir a “Carta” dos escritos da juventude, pois passa a julgar cada obra individualmente. Seu contato com o romance francês moderno, principalmente Diderot e Louvet de Couvrais (cf. EICHNER, 2003, p. 176), assim como a leitura do *Wilhelm Meister* de Goethe e das novelas italianas, levaram-no a

abandonar a busca de regras apriorísticas para o julgamento estético: “A crítica não deve julgar as obras segundo um ideal universal, mas sim buscar o ideal individual de cada obra”, lê-se nos Cadernos literários; “A crítica compara a obra com seu próprio ideal⁶”. Desse modo, a tarefa do crítico passa a ser a de construir, caso a caso, as leis para cada objeto deajuizamento, de modo a verificar a coerência da obra em relação a essas próprias leis, em outras palavras, a verificar sua organicidade. É esse o principal critério a nortear o julgamento dos romances discutidos, e que, ao mesmo tempo, permitirá que se confronte o romance com a forma épica da Antiguidade e com o drama.

A discussão começa pelos romances de Friedrich Richter, “uma miscelânea colorida cheia de piadas de mau gosto”. Mas, ao mesmo tempo, são exatamente a presença do aspecto grotesco e do tom confessional “os únicos produtos românticos de nossa época não romântica” (SCHLEGEL, 1988, p. 209), dirá o autor da Carta.

Dentre os autores citados, apenas Sterne e Diderot são objetos de um julgamento favorável. A leitura de Sterne provoca uma impressão bem definida, que pode ser moldada tanto para o discurso sério quanto para a ironia. O prazer provocado pela leitura de Sterne “é afim ao prazer que sentimos quando contemplamos aquelas pinturas lúdicas a que chamamos arabescos” (Idem, p. 209).

Também *Jacques, o fatalista*, de Diderot é um romance elogiado pelo aspecto tanto do grotesco quanto do humor refinado, que nem sempre é devidamente compreendido como humor.

Na tentativa de elaborar um significado contemporâneo para a qualidade “romântica” entendida aqui principalmente como atributo do romance, Schlegel afirmará que a encontra

junto aos velhos modernos (*die älteren Modernen*), junto a Shakespeare, Cervantes, na poesia italiana, na época dos cavaleiros, do amor e dos contos de fada, época da qual provém tanto a coisa [o romance] quanto a palavra. É apenas isso [o romance] que, até agora, pode constituir um contraponto à poesia clássica da Antiguidade; só esse sangue eternamente fresco da fantasia é digno de tomar o cetro às antigas imagens dos deuses [...]. Assim como nossa arte poética começou com o romance, a dos gregos

⁶ “ (Literary Notebooks 1797-1801, ed. por Hans Eichner, London und Toronto, 1957, Nr. 1733, 1135), *apud* EICHNER, 2003, p. 176.

começou com a epopéia e diluiu-se novamente nela. (SCHLEGEL, 1988, p. 212)

Quando Amália, o destinatário da Carta, pede, por fim, uma definição de romance, esta vem por meio de uma aparente tautologia: “Um romance é um livro romântico”. A fórmula concentra todo o esforço despendido por Schlegel na busca de uma forma capaz de suportar o advento da poesia moderna. Romântico é o próprio romance, em sua autorreflexão, em sua permissividade, na amplitude de sua perspectiva, em sua magnitude épica. É mesmo em decorrência dessa amplitude que Schlegel consagrará uma das características do romance de qualidade épica que Walter Benjamin reconhecerá no *Berlin Alexanderplatz* de Döblin já nas primeiras décadas do século XX:

Afirmas que o romance tem afinidade com o gênero narrativo, com o gênero épico; por outro lado, eu lembro em primeiro lugar que um canto pode ser tão romântico [ou romanesco] quanto uma história. *Eu nem mesmo sou capaz de pensar em um romance que não seja uma mistura de narrativa, canto e outras formas.* O próprio Cervantes nunca compôs de outro modo, e mesmo o tão prosaico Boccaccio enfeita sua antologia com uma série de canções. (SCHLEGEL, 1988, p. 213, grifo meu).

Schlegel está aqui em meio à elaboração de sua teoria do romance como uma nova possibilidade épica, que acolhe paradoxalmente a individualização e a autorreflexão juntamente com a perspectiva ampla do espelhamento do mundo.

A “Carta sobre o romance” compõe, ao lado de *Lucinde* e da crítica sobre o *Meister* de Goethe, o projeto de Schlegel para o romance romântico. É preciso conceder que *Lucinde*, se julgada exclusivamente como obra ficcional, é uma obra medíocre e de difícil compreensão. No entanto, emoldurada pelas obras de crítica, o romance de Schlegel parece cumprir o desígnio expressado pelo autor, que desejava ter

a coragem para compor uma *Teoria do romance* que fosse ela própria um romance [...]. Ali viveriam as velhas entidades em novas configurações; ali a sagrada sombra de Dante se elevaria do mundo ífero, Laura voejaria celestialmente a nossa frente, e Shakespeare e Cervantes conversariam confiadamente; ali, Sancho e Dom Quixote voltariam a pilheriar um com o outro.” (SCHLEGEL, 1988, p. 215).

Lucinde é, portanto projeto romântico e ensaio, veículo de autorreflexão e objeto estético, romance, ainda que em um sentido que a crítica da época de Schlegel não pôde avaliar. É justamente a compreensão do romance de Schlegel como exposição estética do pensamento que lhe permitirá ocupar seu lugar dentro do espaço intermediário entre pensamento e arte.

Referências bibliográficas

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Cultura e tradução na Alemanha romântica. Trad. de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

EICHNER, H. "Friedrich Schlegels Theorie der Literatur". In: *Against the Grain: Selected Essays*. In: Symington, R. (Ed.) Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt a. Main/New York/Oxford/Wien: Peter Lang, 2003. (Canadian Studies in German Languages and Literature)

____. "Romantisch – Romantik – Romantiker". In: _____. *Romantik and its cognates*. The European History of a Word. Toronto: s.n., 1972.

FRANK, M. "Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst". In: Reijen, Willem van. *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos da revista *Lyceum* e Fragmentos da revista *Athenäum*. In: Chiampi, I. (Coord.) *Fundadores da modernidade*. Trad. Willy Bolle. São Paulo: Ática, 1991. (Série Temas, v. 25).

____. *Kritische Schriften und Fragmente 1798-1801*. In: Behler, E., Eichner, H. (Ed.) Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh, 1988, vol.2.

____. *Kritische Schriften*. Munique: Carl Hansen, 1956.

____. *Lucinde*. Studienausgabe. Stuttgart: Reclam, 1999.

Wellek, R. Friedrich Schlegel. In: _____. *História da crítica moderna*. O romantismo. Trad. De Lívio Xavier. São Paulo: Editora Herder/EDUSP, 1967, v.2

ⁱ **Wilma Patricia M.D. MAAS, Profa. Dra.**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Departamento de Letras Modernas
pmaas@uol.com.br