



Antecedentes do conto moderno: a novela e as formas breves medievais na teoria do primeiro romantismo alemão

Constantino Luz de Medeiros (UFMG)ⁱ

Resumo: Em seu ensaio "Relato sobre as Obras poéticas de Giovanni Boccaccio" (1801), Friedrich Schlegel (1772-1829) descreve a novela como antecedente do conto moderno. A obra de Schlegel pode ser considerado uma das primeiras tentativas, em língua alemã, de se compreender as características principais dessa forma breve, as quais mais tarde serão abordadas por importantes teóricos do conto, como Edgar Allan Poe e Julio Cortázar. A partir da análise das novelas do *Decamerão* (1349-1351), de Giovanni Boccaccio (1313-1375), assim como das formas poéticas breves medievais de cunho narrativo, tais como o *lai* de Marie de France, o *fabliau* francês, entre outras, o pensador alemão estabelece os aspectos centrais da novela e sua relação com o conto moderno. O presente artigo analisa e discute a teorização sobre a novela enquanto antecedente do conto moderno no primeiro romantismo alemão.

Palavras-chave: teoria da novela; conto moderno; formas breves; primeiro romantismo alemão; Friedrich Schlegel.

Abstract: In his essay called "Note on the Poetic Works of Giovanni Boccaccio" (1801), Friedrich Schlegel describes the novel as the antecedent of the modern short story. Schlegel's work might be regarded as one of the first attempts, in German language, to understand the main characteristics of this short form, which later will be treated by important theorists of the short story, as Edgar Allan Poe and Julio Cortázar. Departing from the analyses of the novels of the *Decameron* (1348-1353), from Giovanni Boccaccio (1313-1375), as well as the short poetic medieval forms, such as the *lai* from Marie de France and the French *fabliau*, among others, the German thinker establishes the main aspects of the novel and its relation to the modern short story. The present paper analyses and

discusses the theories of the novel as the antecedent of the modern short story in Early German Romanticism.

Key-words: theory of the novel; modern short story; short forms; Early German Romanticism; Friedrich Schlegel.

À memória de Bruno Cursino Mota

Terminat hora diem; terminat auctor opus

Introdução

As minhas novelas contêm várias aventuras de amor, engraçadas ou tristes, e outros acontecimentos de um gênero diferente, tanto dos tempos antigos, como dos modernos (BOCCACCIO, 2005, p. 14).

O interesse de Friedrich Schlegel pelas formas históricas que antecipam o conto moderno, tais como as novelas do *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, assim como sua ocupação com as formas breves medievais de cunho narrativo, como o *lai*, de Marie de France, ou o *fabliau* francês são parte integrante de um conjunto de teorizações sobre a novela empreendidas no final do século XVIII alemão. Fazem parte desse contexto as considerações de Johann Wolfgang Goethe sobre a novela enquanto acontecimento inaudito (*unerhörte Begebenheit*), a teoria de Paul Heyse sobre a silhueta (*Silhouette*) e sobre o falcão (*die Falken Theorie*), e as considerações de Ludwig Tieck sobre o ponto de inflexão na novela (*Wendepunkt*). Antecessora do conto moderno, a novela é forma breve que remonta às mais antigas tradições narrativas, orais e escritas, mantendo, assim, em sua estrutura algumas características essenciais, como a unidade dramática, a economia na descrição de espaços e personagens e a direcionalidade do enredo.

Enquanto predecessora do conto moderno, a novela traz em sua estrutura aquilo que Paul Zumthor (1972, p. 32) denomina como uma trama ou tecido narrativo de origem eminentemente oral, cujo pano de fundo reflete a busca pelo estabelecimento de

comunicações interpessoais. Esse fato explica a escolha proposital de um acontecimento central, o qual organiza a estrutura da narrativa mantendo certa tensão que remonta ao típico relato ou caso que se narra em sociedade. Assim, um dos traços característicos da novela na teoria do século XVIII alemão, como se verá adiante, é exatamente a proximidade desse gênero literário com o ambiente social, ou seja, enquanto relato de uma novidade que surge em âmbito coletivo. Derivado do italiano *novella*, com o significado de relato ou notícia, o termo aplica-se tanto às narrativas medievais, às novelas de cavalaria, quanto à outras formas medievais de relatos amorosos e de aventura. Além das formas poéticas breves de cunho narrativo citadas, como os *fabliaux* franceses, os *exempla*, as *Vidas de Santos*, e os *lais*, as denominadas biografias de trovadores (séculos XII e XIII) fazem parte do arcabouço de formas literárias que antecederam as novelas. Na classificação que faz entre as formas simples e formas breves mais complexas, André Jolles (1976, p. 188), afirma que a novela diferencia-se de outras formas simples pelo fato de que naquelas ainda não se pode efetivamente reconhecer um núcleo central ao redor do qual se orienta a estrutura da narrativa. Ainda segundo o estudioso, o ponto de partida desse gênero teria sido a Toscana italiana, sendo uma de suas características principais o modo geral como, “conta um fato ou incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão de um acontecimento efetivo, a impressão de que esse incidente é mais importante que as personagens que o vivem” (JOLLES, 1976, p. 189).

É com esse sentido que o gênero literário da novela aparece em diversas coletâneas como no *Decamerão* (1349-1351), de Giovanni Boccaccio. Outras coletâneas de relatos breves em torno de uma narrativa-moldura e um acontecimento central surgem a partir de então, como os *Cantos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer (escrito a partir de 1386), as *Cem novelas novas* (*Cent Nouvelles nouvelles*) compiladas pelo Duque de Borgonha (1462) o *Heptamerão*, de Margarida de Navarra (c. 1530), ou ainda as *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes, publicadas em 1613. A originalidade das novelas de Boccaccio, assim como seu papel na fundamentação e sistematização do gênero do conto enquanto forma artística encontra-se sobretudo na incorporação, tratamento e fusão da matéria e da estrutura de diversas formas breves de cunho narrativo que o antecederam.

Em seu ensaio “Relato sobre as Obras poéticas de Giovanni Boccaccio” (1801), Friedrich Schlegel (1772-1829) descreve a novela boccacciana como antecedente do conto moderno. A obra de Schlegel pode ser considerado uma das primeiras tentativas, em língua alemã, de se compreender as características principais dessa forma breve, as quais mais

tarde serão abordadas por importantes teóricos do conto, como Edgar Allan Poe e Julio Cortázar. A partir da análise das novelas do *Decamerão* (1349-1351), de Giovanni Boccaccio (1313-1375), assim como das formas poéticas breves medievais de cunho narrativo, tais como o *lai* de Marie de France, o *fabliau* francês, entre outras, o pensador alemão estabelece os aspectos centrais da novela e sua relação com o conto moderno. O presente artigo analisa e discute a teorização sobre a novela enquanto antecedente do conto moderno no primeiro romantismo alemão.

Antecedentes históricos da novela e do conto moderno

Novelas são fragmentos românticos
(SCHLEGEL, 2016, p. 223).

As formas breves assumiram múltiplas configurações literárias no longo percurso que vai desde as mais antigas narrativas até o conto moderno. Uma das mais relevantes formas artísticas do século XVIII alemão, a novela foi tema de discussão não apenas entre críticos, mas igualmente entre renomados escritores, como Martin Wieland, Ludwig Tieck, Friedrich Schiller ou Johann Wolfgang Goethe. Um exemplo da ocupação de teóricos e artistas com a novela encontra-se na introdução da obra de Christoph Martin Wieland, *As aventuras de Dom Sílvia de Rosalba* (*Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalba*), do ano de 1764, na qual o escritor busca uma definição do gênero a partir de sua diferença para com o romance:

Novelas são denominadas principalmente aquele tipo de narrativas que se diferenciam dos romances pela simplicidade do plano e a pequena extensão da fábula, ou aquelas que se comportam como as breves encenações em face das grandes tragédias e comédias. Os espanhóis e italianos possuem uma infinidade de tais narrativas [...] A maioria delas são imitações de Boccaccio, muito conhecido por seu *Decamerão* (WIELAND, 1814, p. 16)¹.

Alguns aspectos da novela mencionados por Martin Wieland nesse trecho, tais como a brevidade e a concisão do plano narrativo, encontram-se igualmente na estrutura das formas breves narrativas medievais de cunho poético, como o *fabliau*, o *lai*, os relatos devotos, vidas de Santos, *exempla*, biografias de personalidades e de trovadores, entre outras. Esses poemas narrativos que despontam entre os séculos XII e XIV caracterizam-se, em sua maioria, pelos versos de oito sílabas poéticas e rimas emparelhadas, sendo difícil

¹ Quando não mencionada a autoria, as traduções são de nossa responsabilidade.

estabelecer sua distinção com os *fabliaux* (SCOTT, 1995, p. XIII). Em comum esses gêneros tinham a economia do narrado, a descrição rápida de ambientes e a concentração apenas em um acontecimento: aspectos através dos quais é possível entrever certo parentesco entre essas formas medievais, a novela e o conto moderno. Nesse sentido, diversas narrativas breves serviram de fundamento ao início de composições novelísticas entre os séculos XII e XIV. A maioria dessas formas literárias teve como princípio norteador o preceito de Horácio de que o poeta deveria deleitar e doutrinar (*docere et delectare poeta volunt*). Um dos escritos mais utilizados como fonte temática das formas breves nos séculos XIII e XIV foi o *Alphabetum Exemplorum*, composto pelos estudiosos dominicanos por volta do ano de 1290, assim como outras coletâneas posteriores (PABST, 1972, p. 22). Destacados dos sermões religiosos, logo diversas formas breves tornar-se-iam a inspiração temática e formal para os *fabliaux* e os *lais*. Uma dessas formas breves que primeiramente conquista certa autonomia do sermão religioso é o *exemplum*:

O fato é que os “exempla” desempenharam um papel muito importante na tarefa de despertar o sentido e o gosto pela narrativa em forma de novela curta, pois reduziam o geral ao caso concreto e explicavam a importância e significação dos universais mediante a comparação com a conduta exemplar ou censurável do indivíduo (PABST, 1972, p. 23).

Os *exempla*, as vidas de Santos, e as biografias de trovadores e personalidades eclesiásticas foram algumas das bases nas quais a novela curta se desenvolveu. Essa confluência entre a vida privada e a atmosfera religiosa, espelhada nas narrativas curtas, nasce da necessidade de se ilustrar os sermões com exemplos de vida e do prazer de narrar. Aos poucos, essas narrativas de caráter biográfico e aventureiro começam a se destacar dos sermões, constituindo matéria de histórias autônomas que são então repetidas, recriadas e servem de temática e estrutura para diversos *lais* e *fabliaux*, e às futuras novelas. Esses breves relatos da vida, compostos por escritores desconhecidos tinham como fundamento a necessidade de se ilustrar de forma viva e sinestésica a parenética concretizada na Idade Média (KLEIN, 1954, p. 2). Um exemplo de biografia de trovador que serve de matéria para novelas posteriores é a história de Jaufré Rudel, surgida antes da metade do século XIII, que narra a história de amor entre Jaufré e a Condessa de Tripoli (KLEIN, 1954, p. 3).

August Wilhelm Schlegel, ainda no ano de 1803, em suas *Preleções sobre a bela literatura e arte* (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*) afirma que possivelmente Giovanni Boccaccio conhecia essa forma literária denominada *fabliau* não apenas em razão de sua vasta erudição, mas por ter visitado diversas vezes a França em sua juventude

(SCHLEGEL, 1963, p. 305). Definidos por Joseph Bédier como “contos para rir em verso” (*conte a rire en vers*), os *fabliaux* são narrativas breves dos séculos XII, XIII e XIV, as quais realizam sobretudo paródias engraçadas e satíricas sobre a vida cortesã. Ao contrário do romance épico, a matéria dessas narrativas se reduz a uma anedota, ou seja, um acontecimento expressivo (AUBRIT, 2002, p. 8). Embora contenham fórmulas e temas, assim como descrições de acontecimentos exemplares que circulavam em razão das peregrinações, guerras religiosas e outras trocas culturais, os *fabliaux* não são inteiramente dedicados ao exercício edificante, já que muitos deles serviam de crítica até mesmo do ambiente eclesiástico. Assim, há uma diferença fundamental entre essas formas breves e os *exempla*, assim como os *lais*, já que não se destinam inteiramente ou diretamente à doutrinação, pelo fato de que “o *fabliau* ri de tudo e de todos, não importando se a pessoa a quem se dirige é o soberano ou o vilão, o cônego ou o clérigo” (AUBRIT, 2002, p. 9).

A pilheria, a dissimulação, a traição amorosa são temas encontrados nos *fabliaux* e que serão retomados nas novelas de Giovanni Boccaccio. É possível afirmar que o *Decamerão* de Boccaccio mescla a licenciosidade e a crítica mordaz do *fabliau* com certa leveza amorosa do *lai*, todavia, sem a intenção direta e única de doutrinar ou moralizar. Jean-Pierre Aubrit (2002, p. 11) descreve os *fabliaux* como subespécie ou subgênero do cômico, um burlesco cortesão, diferenciando essa forma breve de outras formas literárias medievais pela ausência do aspecto doutrinário. Em termos de sua estrutura, de acordo com Nora Scott (1995, p. XXX), os *fabliaux* se caracterizam pelos dísticos em versos octossilábicos, com rimas emparelhadas (AABB e AABBC). A brevidade é um aspecto central do *fabliau*: “embora haja peças com trinta versos e muito raramente alguns com cerca de 1400 versos, a maioria contém entre 200 e 400 versos” (SCOTT, 1995, p. 30). Ainda de acordo com a autora, quando o *fabliau* quebra a regra da brevidade e se torna muito longo, o poeta geralmente toma a palavra para se desculpar: “O padre foi enterrado sem oposição, e assim vos contei e disse um *fabliau* que não é nem um pouco curto” (SCOTT, 1995, p. XXI). Em decorrência da brevidade – característica que aproxima essas formas curtas medievais de gêneros posteriores, como as novelas e o conto moderno – o efeito secundário será a condensação da matéria narrada, pois, “na mente de um narrador trata-se de resumir o essencial de uma história e não de desenvolvê-la” (SCOTT, 1995, p. XXXII).

O acontecimento central é importantíssimo para essa e todas as outras formas breves. É em torno desse acontecimento que se desenvolve a unidade dramática que conserva a atenção do leitor ou ouvinte em uma relação de causa e efeito:

O acontecimento é criado e narrado como uma unidade que, em sua forma simples, manifesta-se em uma relação de causa e efeito, quase sempre a serviço de uma ideia diretriz – lição, moral, provérbio – enunciada nos primeiros versos ou resumida nos últimos (SCOTT, 1995, p. XXXII).

A unidade de efeito, de suma importância na teorização sobre o conto feita por Edgar Allan Poe no século XIX, encontra-se como núcleo central de outra forma breve precursora da novela que surge entre os séculos XII e XIV: o denominado *lai*. Entre os mais significativos exemplos dessa forma breve encontram-se as composições da autora conhecida como Marie (ou Maria) de France, que viveu na segunda metade do século XII na França, provavelmente na Corte do rei da Inglaterra Henrique II, sendo considerada a criadora da forma literária que ficaria conhecida como *lai* (AUBRIT, 2002, p. 7). Figura lendária, muitos dos *lais* que sobreviveram são atribuídos a ela, assim como algumas fábulas e outras composições curtas. A matéria das narrativas de Marie de France é composta ora pelas aventuras do ciclo arturiano, e ora por outras variações que abordam o amor. Os mesmos temas e valores que se encontram estabelecidos nas narrativas de cavalaria estão igualmente inseridas em *lais* como o *Lai de Renart*, de Marie de France. Muitas vezes, alguns dos *lais* principiam com fórmulas conhecidas da tradição trovadoresca, como o tema do enamorar-se por algum solitário cavaleiro, seja em razão de sua coragem, destemor ou mesmo a fama. O encanto da novidade (*Reiz der Neuheit*), como seria teorizado pelos românticos alemães em relação à novela no século XVIII, permanece igualmente importante no *lai* de Marie de France, já que muitas dessas narrativas curtas da autora francesa principiam com a fórmula que remete tanto ao caráter da brevidade, quanto da verossimilhança: “Os contos que sei verdadeiros, dos quais os bretões fizeram *lais*, eu vos contarei brevemente” (FURTADO, 2001, p. 41).

No que concerne a questão da inserção da voz autoral na forma breve, com o *lai* de Marie de France ocorre mais um passo na direção da consciência autoral que diferencia as formas breves mais complexas das formas simples. Quando, por exemplo, Marie de France afirma: “Vou contar um relato de temas bretões, Eu, Marie de France”, ocorre de fato a anúncio de uma voz narrativa, embora “seja difícil determinar até que ponto vai a imitação na obra de Maria e onde começa sua criação verdadeiramente original” (FURTADO, 2001, p. 26). As narrativas de Marie de France trazem igualmente a representação artística da aproximação entre o cotidiano e o maravilhoso, como muitas outras narrativas medievais. Nesse sentido, Martin Wieland afirma que os contos de fadas, formas literárias tão abundantes no século XVIII alemão, são: “formas de arte em que se

reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural” (WIELAND apud JOLLES, 1976, p. 191). A junção ou aproximação entre essas duas tendências, isto é, a interpenetração do maravilhoso e do cotidiano ocorre na literatura pela utilização do procedimento literário denominado de *Wendepunkt*, o qual, compreendido como um “ponto de inflexão” na narrativa, tem na teoria de Ludwig Tieck um significado mais amplo e profundo, como se verá adiante.

As novelas de Giovanni Boccaccio na teoria de Friedrich Schlegel

Uma vez que em sua origem a novela é uma história, mesmo que não seja uma história política ou cultural, quando não o for, este fato deve simplesmente ser visto como uma exceção individual: desta maneira, o tratamento histórico da novela em prosa com o estilo de um Boccaccio é o mais original; o que não deve se opor de forma alguma à possível dramatização de todas as novelas, mas reivindicar àquele que foi o objeto deste relato a glória de ser considerado o pai e mestre do gênero (MEDEIROS, 2015, P. 116).

No ensaio crítico-literário no qual se propõe a estudar as obras literárias do autor do *Decamerão*, intitulado *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*, publicado no ano de 1801, Friedrich Schlegel faz uma descrição minuciosa de diversas obras e formas literárias que antecederam e serviram de fundamento às novelas boccaccianas. Assim, narrativas que retomam lendas e ditos famosos da Idade Média, como o *Filostrato*, poema em oitavas que narra a infelicidade de Troilo, abandonado por Griseide em favor de Diomedes, são para Schlegel exemplos de narrativas nas quais já é possível sentir o modo realista da novela de Boccaccio. Essas narrativas representam artisticamente as contradições da sociedade de seu tempo, em íntima aproximação com as críticas que os *fabliaux* exercitavam, além de fazer uso de linguagem satírico-escarnecedora para atacar a fraqueza moral e a decadência de costumes. Para Schlegel, a principal fonte de Boccaccio foram essas narrativas breves medievais: “As fontes onde Boccaccio buscou sua inspiração foram, acima de tudo, os *fabliaux* e as pequenas narrativas; daí ele retirou grande parte da beleza e do estilo de suas novelas” (SCHLEGEL, 1961, p. 206). Nas novelas do *Decamerão* as antigas narrativas advindas da tradição literária ganham nova vida. Formas como o *lai* de Marie de France, os *fabliaux* franceses, as vidas de Santos, os *exempla*, as vidas de

trovadores, entre muitas outras, assumem nova roupagem. Esse diálogo com a tradição pode ser constatado em diversas novelas do *Decamerão*, mas igualmente em outras obras do mestre italiano, como o *Filocolo*, que relata a dramática separação de Florio de sua amada Brancaflor. Schlegel analisa não apenas essa obra, mas todas as outras de Boccaccio, como o *Filostrato*, *Ninfale Fiesolano*, *Teseida*, *Ameto*, *Amorosa Visione*, *Laberinto d'Amore*, *Corbaccio* e a *Fiametta*, encontrando em todas elas a retomada de temas e aspectos estruturais das formas breves medievais.

Ao afirmar que Giovanni Boccaccio deveria ser considerado o pai e mestre do gênero da novela, Schlegel tinha consciência de que o escritor italiano não havia inventado propriamente esse tipo de narrativa, mas havia alcançado um nível absolutamente singular ao sistematizar um conjunto de novelas emolduradas por uma narrativa-moldura que dá o mote para o começo dos relatos breves. Ainda que a narrativa-moldura, ou seja, a história que introduz a coleção de novelas, tenha uma rica tradição que remonta às mais antigas narrativas, foi no *Decamerão* que esse procedimento literário encontrou definitivamente sua estruturação:

A tradição da narrativa moldura, isto é, uma narrativa ou acontecimento externo que delimita e cria o mote para outras narrativas subsequentes, é definitivamente instaurada, no âmbito da história da literatura ocidental, com Giovanni Boccaccio e sua obra *O Decamerão*. É a partir do mestre italiano que a moldura de um acontecimento externo torna-se uma tradição. O evento externo seria um argumento retórico de grandes proporções, emprestando verossimilhança ao narrado (MEDEIROS, 2012, p. 4).

A utilização da narrativa-moldura para circunscrever uma coleção de relatos breves torna-se após Boccaccio uma tradição. É possível encontrar o mesmo procedimento nos *Cantos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer (c. 1386), cujo mote é a peregrinação que um grupo de 29 indivíduos faz desde a cidade de Canterbury até o túmulo de São Tomás Beckett. Já no *Heptameron*, de Margarida de Navarra (século XVI), a narrativa-moldura é uma enchente que obriga um grupo de pessoas a se isolar em um mosteiro. Em uma resenha escrita para o jornal de Schiller, *Die Horen* (As Horas), August Wilhelm Schlegel indica a aproximação da obra de Goethe *Conversas de imigrantes alemães* (1796) ao procedimento da narrativa-moldura advindo de Boccaccio. (GOETHE, 1992, p. 1531). Ao empregar estrutura similar à do *Decamerão*, ou seja, da narrativa que emula a fuga de um acontecimento adverso, Goethe havia seguido o conselho de Schiller que o indicou a possibilidade de emular a obra de Giovanni Boccaccio (GOETHE, 1992, p. 1508).

O ponto que aproxima todas essas coletâneas de novelas ou narrativas breves é a relação que todas mantêm com os aspectos centrais da forma breve de cunho narrativo. Como nos pequenos contos breves do *lai* e do *fabliau* trata-se de forma literária que tem no acontecimento central a organização de toda a sua estrutura. Essa característica nuclear permanece inalterável no decorrer de séculos, chegando até o conto moderno. Ainda que carregue em seu nome o significado de novidade, a novela boccacciana é quase sempre tratamento de matéria anterior, de fábulas, lendas e outras narrativas que circulavam na Europa. O sentido de novidade encontra-se mais no modo como a história é recriada, no tratamento que recebe e no modo como é narrada, do que propriamente em representar um acontecimento original. Esse fato fica claro na afirmação de Schlegel, em seus *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803), de que as “novelas podem ser antigas na letra se apenas o espírito for novo” (SCHLEGEL, 2016, p. 213).

A teoria da novela no século XVIII alemão

Ariosto, Cervantes e Shakespeare. Cada um poetizou a novela de um modo diferente. A verdadeira novela deve ser nova e causar surpresa em cada ponto de seu ser e de seu vir a ser.
(SCHLEGEL, 2016, p. 235).

O final do século XVIII e o começo do XIX assiste ao surgimento de uma profusão de publicações de novelas e contos, além de textos teóricos que buscavam estabelecer uma teoria sobre essa forma literária. Entre os escritores e críticos que se dedicaram a pensar as formas breves narrativas encontram-se Ludwig Tieck, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schlegel, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Clemens Brentano, E. T. A. Hoffmann, entre outros. Como foi dito, o escrito de Schlegel denominado *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio* é de suma importância nessa discussão por tentar aproximar o mestre italiano das teorias sobre a novela da época primeiro-romântica. Nesse contexto, tanto o fragmento quanto a novela são consideradas expressões artísticas tipicamente românticas, ou seja, formas literárias caras aos românticos. Uma das características centrais da novela na teoria do século XVIII alemão é a capacidade que essa forma literária tem de possibilitar a representação indireta de experiência subjetiva. A experiência individual

transfere-se ao âmbito do universal pelo tratamento estético que o artista é capaz de conferir à narrativa. Essa questão foi delineada de um modo nítido por Friedrich Schlegel em sua obra sobre as novelas de Boccaccio:

Eu afirmava que a novela é muito apropriada para representar indireta e simbolicamente a visão e disposição subjetivas, sobretudo as mais profundas e singulares dentre elas [...] Além disso, não é necessária uma explicação para demonstrar que em alguns casos esta forma indireta de representação do subjetivo pode ser bem mais adequada e elegante do que a representação direta da lírica, pois é exatamente o que há de indireto e velado nesta forma narrativa que lhe empresta um encanto superior. De maneira semelhante, talvez a novela seja mesmo especialmente adequada para esta subjetividade oculta e indireta, porque ela tende bastante para o objetivo, e, embora seja afeiçoada a determinar com precisão o costumeiro e o local, ela se atém facilmente ao universal (MEDEIROS, 2015, p. 113)

Entre as razões que contribuiriam para que a novela possuísse a capacidade de representar artisticamente o subjetivo ou mesmo o histórico de forma indireta e objetiva, encontrava-se sua origem, pois, ainda de acordo com Schlegel, “esta propriedade da novela pode ser deduzida de seu caráter original. A novela é uma anedota, uma história desconhecida, narrada de tal forma como se narraria em sociedade” (MEDEIROS, 2015, p. 113). Em razão de sua filiação tanto ao âmbito da literatura escrita, quanto ao universo das narrativas orais, dos casos e contos narrados em sociedade, a novela tem como um de seus principais elementos a questão da novidade, do acontecimento novidadeiro. Ao conservar como uma de suas características principais – inclusive em razão de sua denominação: “novela”, no sentido de novo, de novidade – a questão da novidade, essa forma literária tinha certos pressupostos formais inerentes à sua constituição. Nesse aspecto, sua construção e estrutura exigiam certos cuidados para que, embora pudesse se tratar, como no caso das novelas de Boccaccio, de matéria antiga em roupagem renovada, ela pudesse ser capaz de manter o encanto de uma coisa desconhecida e interessante. Esse fato é teorizado por Johann Wolfgang Goethe em sua obra *Conversas de imigrantes alemães*, do ano de 1795, em um trecho que pode ser considerado como uma pequena teoria da novela:

Pergunte a si mesmo e pergunte a muitos outros: o que empresta a um acontecimento sua atração? Não é sua importância, nem a influência que tem, mas a novidade. Somente o novo aparenta ser comumente importante, porque causa admiração e põe nossa imaginação por um momento em movimento, tocando nosso sentimento de relance, e deixando nosso entendimento em completo silêncio (GOETHE, 1992, P. 1012)

Enquanto acontecimento original, a novela deve manter a atenção do leitor ou ouvinte apenas no essencial, deve concentrar toda a narrativa na busca pela intensidade de efeito. Para Johann Wolfgang Goethe, esse efeito seria atingido principalmente pelo aspecto novidadeiro da narrativa. Esta visão de Goethe sobre a novela encontra-se inserida nas *Conversações com Goethe*, publicadas por seu secretário particular Johann Peter Eckermann: “O senhor sabe, disse Goethe, nós queremos a chamar de *novelle*; pois o que é a *novelle* senão um acontecimento inaudito” (GOETHE, 1999, p. 221). A compreensão de Goethe sobre o efeito que a novela deve causar na imaginação e no sentimento tem forte influência na teoria do *Wendepunkt*, o “ponto de inflexão”, desenvolvida por Ludwig Tieck no primeiro romantismo alemão. A começar pelo silêncio, descrito pelo autor de *Os sofrimentos do jovem Werther*, que toma conta do entendimento em face da novidade que essa forma literária abriga. Esse silêncio, de acordo com a noção de Tieck, somente ocorre pela estranha aproximação do cotidiano e do maravilhoso. A presença do maravilhoso ou fantástico nas novelas, contos de fadas e contos populares dessa época, e mesmo na literatura da geração posterior ao primeiro romantismo, nos escritos de E. T. A. Hoffmann, por exemplo, não representa apenas o reflexo de um desacerto com a sociedade dos filisteus, isto é, a burguesia ascendente, mas corresponde ao pensamento da época, cuja explicação deve ser buscada igualmente nas epistemes do final do século XVIII. Como demonstra Remo Cesarini (2006, p. 95) as discussões filosóficas empreendidas no final do século XVIII tiveram como ponto central problemas que envolviam, ainda que indiretamente, a crise da representação mimético-realista, e discutiam a percepção empírica e do conhecimento da mente e das faculdades do homem, como a visão (daí os escritos de Goethe sobre as cores e a visão), a imaginação, a fantasia, a subjetividade, que são igualmente temas centrais na filosofia do Idealismo alemão. O tema da aproximação entre o cotidiano e o maravilhoso perpassa a obra contística de diversos autores da época, como E. T. A Hoffmann. Escritos como *O homem de areia* (*Der Sandmann*), de 1817, revelam a força do universo onírico, das aflições, traumas e fantasias e pressentimentos que povoavam a imaginação da época.

No que concerne um dos aspectos mais conhecidos da teoria da novela no século XVIII alemão, o denominado ponto de inflexão, o *Wendepunkt*, de acordo com Manfred Schunich (1973, p. 443) o termo não foi invenção de Tieck, pois já circulava desde a metade do século em discussões sobre a peripécia no âmbito do drama. A novidade inserida por Ludwig Tieck foi ter utilizado o conceito de inflexão não como mera peripécia, no sentido aristotélico do

termo, mas como o momento no qual, o real e o fantástico, o cotidiano e o maravilhoso se interpenetram. O ponto de inflexão singular e inusitado é descrito por Ludwig Tieck como aquilo que diferencia a novela enquanto forma breve narrativa:

Bizarra, voluntariosa, fantástica, levemente divertida, loquaz, entregue totalmente à representação de assunto secundários, trágica, cômica, profunda; a novela permite todas estas cores e características, mas ela sempre terá aquele ponto de inflexão [*Wendepunkt*] marcante e estranho, que a diferencia de todas as outras formas narrativas (TIECK, 1848, p. LXXXVII).

Em consonância com o fantástico e o maravilhoso, o termo “bizarro” descreve o âmbito no qual, para os românticos alemães, o Absoluto e a realidade cotidiana, o maravilhoso e o real se interpenetrariam. Mais que testemunho da insuficiência dos românticos em se integrarem no universo realista burguês, a ocupação dos pensadores do primeiro romantismo alemão com as questões do maravilhoso na forma breve descreve sua crença de que o mundo prosaico era permeado pelo estranho e enigmático. Nesse sentido, o *Wendepunkt* marca o ponto de transição, aproximação e dissolução do condicionado e real ao incondicionado, inexplicável e infinito. Friedrich Schlegel denominava essa busca pelo Absoluto na vida de *Sehnsuch nach dem Unendlichen* (Ânsia de infinito). Essa visão de mundo romântica (*Weltanschauung*) é representada artisticamente nos contos de Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann (e retorna em Edgar Allan Poe, o qual era afeiçoado às teorias e escritos dos românticos) nos quais o ponto de inflexão é fundamental como procedimento literário que empresta verossimilhança e unidade de efeito à narrativa breve. Em um de seus fragmentos da revista *Athenäum*, Schlegel descreve a aparição do maravilhoso em termos da palavra “bizarro”, amarrando a teoria do *Wendepunkt*, enquanto procedimento literário no qual o cotidiano e o fantástico se aproximam, com a questão da novidade:

Assim como a novela tem de ser nova e surpreendente em cada ponto de seu ser e devir, assim também o conto de fadas poético e, principalmente, a romança deveriam ser talvez, infinitamente bizarros, pois esta não quer apenas interessar a fantasia, mas também encantar o espírito e excitar a mente; e a essência do bizarro parece residir justamente em certas ligações e confusões arbitrárias e esquisitas entre pensar, criar e agir (SCHLEGEL, 1997, p. 137).

Ainda no século XIX, a teoria da novela é complementada com a teoria do falcão (*Die Falkentheorie*) e a concepção da silhueta (*Silhouette*), de Paul Heyse. Originário em uma das novelas de Giovanni Boccaccio, o conceito de Heyse tem como fundamento a concepção do ponto de inflexão de Tieck. De acordo com Heyse, a novela deve ter um ponto central para o

qual se direcionem todos os eventos , um ponto que organize a narrativa, que possua algo capaz de permanecer na memória do leitor, deixando uma marca visível em sua experiência, como uma *silhueta* (HEYSE apud SCHUNICHT, 1973, P. 448).

Como foi dito, um dos aspectos mais importantes da novela, na visão de Friedrich Schlegel, encontra-se na possibilidade que esse gênero favorece para a representação indireta de matéria subjetiva. Ao levar a experiência individual para o âmbito do coletivo, transformando a matéria vivida em roupagem artística, a novela torna o que era subjetivo e individual em objetivo e universal. A capacidade que essa forma literária possui de emprestar uma estrutura artística objetiva à experiência subjetiva é resultado da concentração de todos os elementos em torno do acontecimento central. Jean-Pierre Aubrit (2002, p. 145) chama essa capacidade, esse traço característico da novela (e do conto) de “virtude de concentração”. A concentração é realmente uma das qualidades da novela as quais possibilitam uma vigorosa tensão formal. Além disso, como demonstra Ludwig Tieck na introdução de sua novela *Des Lebens Überfluss* (O excesso de vida), publicada em 1839, essa forma literária propicia o comércio entre a alma e o mundo, a subjetividade e a objetividade, o indivíduo e a sociedade, de tal forma que aquilo que pertencia ao sujeito e sua experiência pessoal torna-se, através da narrativa, tema e objeto universal (WIESE, 1963, p. 118). Do mesmo modo como a novela traz em sua essência o traço característico do relato que se conta em sociedade, ela deve surpreender e provocar a tensão dramática e a unidade de efeito através da centralidade e direcionalidade do narrado, da economia na descrição de personagens, da escolha de um acontecimento singular, como deixa claro Goethe, em suas *Conversas de Imigrantes alemães*:

Se o senhor quer nos dar uma história como prova, então, devo dizer-lhe o tipo de que eu não gosto. Não me trazem nenhuma alegria aquelas narrativas nas quais, como no estilo das *Mil e uma noites*, um acontecimento se encaixa em outro, um interesse substitui o outro [...] Para começar, nos dê uma história com poucas personagens e acontecimentos, bem inventada e pensada, real, natural e que não seja maldosa; que traga apenas ações indispensáveis, e a atitude necessária; [uma narrativa] que não pare, e não se mova muito lenta em algum trecho, mas também não se apresse; na qual as pessoas apareçam como se aprecia, não perfeitas, mas boas, não extraordinárias, mas interessantes e gentis. Que sua história seja interessante enquanto a ouvimos, satisfatória quando chegar ao final, e nos deixe um encanto silencioso, que nos faça continuar refletindo (GOETHE, 1992, p. 1037).

No ensaio que escreveu sobre novelas do *Decamerão* de Giovanni Boccaccio, Schlegel chega a conclusões semelhantes às de Goethe, embora não tenha a mesma objeção em

relação às narrativas que se encaixam umas nas outras, ou que sejam introduzidas por algum tipo de narrativa-moldura. Todavia, um dos méritos do escrito de Friedrich Schlegel sobre o mestre italiano é ter aproximado as novelas boccaccianas da teoria sobre essa forma literária no século XVIII alemão.

Conclusão

As novelas de Giovanni Boccaccio são, para Friedrich Schlegel, os verdadeiros precursores do conto moderno. No *Decamerão*, o mestre italiano sistematizou, organizou e deu novo tratamento a temas, formas e estruturas narrativas que circulavam desde a Antiguidade até a Idade Média. No século XVIII alemão, a forma literária da novela tem grande repercussão, de modo que diversos escritores e críticos se debruçaram sobre seus principais problemas. De modo a alcançar a gênese da novela, Schlegel traçou o caminho que o gênero percorreu desde as formas breves de cunho narrativo medievais até Giovanni Boccaccio. A novela abarca em sua estrutura o traço característico de um caso, um relato que se conta em sociedade, daí a necessidade de preservar o aspecto de novidade enfatizado por Goethe. Esse fato aproxima o gênero de formas literárias dialógicas, como a carta, o ensaio, o fragmento, formas caras aos jovens do primeiro romantismo. Primeiros leitores da *Doutrina-da-Ciência* de Fichte, os românticos compreendiam a ideia da arte nas formas breves como um *continuum* de formas, no sentido que lhe deu Walter Benjamin, ou seja, como uma estrutura central que permanece apesar de certas alterações formais (BEJAMIN, 2011, p. 94). Nesse sentido, a novela (e o conto moderno) estavam interligados a todas as formas breves que os antecederam, como os *lais* de Marie de France, os *fabliaux*, as vidas de Santos, os *exempla*, as biografias de trovadores e outras formas com as quais elas dividem certas características fundamentais. Esses antecedentes históricos da novela possuíam alguns aspectos centrais os quais sobreviveram, de algum modo, na estrutura do conto moderno.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011. Tradução de Márcio Seligmann-Silva.

- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron ou Príncipe Galeotto*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- FURTADO, Antonio L. *Lais de Marie de France*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CESARINI, Remo. *O fantástico*. Londrina: Editora UFPR, 2006. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- _____. *Eckermann Gespräch mit Goethe*. In: *Sämtliche Werke*. Deutsche Klassiker Verlag, 1999.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976. Tradução de Álvaro Cabral.
- KLEIN, Johannes. *Der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1954.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. As faces de Janus: um olhar sobre a narrativa-moldura como procedimento literário. *Palimpsesto*. Revista de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, número 14, 2012, pp. 2-17.
- _____. *Friedrich Schlegel. Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*. São Paulo: Editora Humanitas-USP, 2015.
- PABST, Walter. *La novela corta em la teoría y em la creación literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1972.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1961.
- _____. *Fragmentos sobre poesia e literatura seguido de Conversa sobre poesia*. São Paulo: Editora Unesp, 2016. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Tradução de Márcio Suzuki.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Die Kunstlehre*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963.
- SCHUNICHT, Manfred. *Wege der neuen Novellenforschung. Der „Falke“ am Wendepunkt. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
- SCOTT, Nora. *Pequenas fábulas medievais. Fabliaux dos séculos XIII e XIV*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Tradução de Rosemary Costhek Abílio.
- WIESE, Benno Von. *Die Deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1963.
- ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

ⁱ Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros – Professor Adjunto da Faculdade de Letras (FALE), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). constanteluz@gmail.com