

ANGELITA MARIA BOGADO

**O ROMANCE-PROJETO: UM ESTUDO DE *LUCINDE* (1799), de
FRIEDRICH SCHLEGEL**



ARARAQUARA – SP.
2007

Angelita Maria Bogado

O ROMANCE-PROJETO: UM ESTUDO DE *LUCINDE* (1799), de FRIEDRICH SCHLEGEL

Trabalho de Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Análise da narrativa

**Orientador: Dr^a. Wilma Patricia Marzari
Dinardo Maas**

ARARAQUARA – SP.
2007

Angelita Maria Bogado

O ROMANCE-PROJETO: UM ESTUDO DE LUCINDE (1799), de FRIEDRICH SCHLEGEL

Trabalho de Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Análise da narrativa
Orientador: Dr^a. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Data de aprovação: 30/07/2007.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Dr^a. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

UNESP Araraquara

Membro Titular: Dr^a Karin Volobuef

UNESP Araraquara

Membro Titular: Dr^a. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti

UNESP Assis

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Para aquele que gastou sua história entre rios de águas e palavras sempre com muito entusiasmo (*Begeisterung*), meu pai, Sergio Paulo Bogado.

AGRADEÇO:

minha Mãe (Lídia): sua força toca as raias do impossível

minha Vida (Cláudio): porque lhe chamo assim? Por que não gostaria de viver num mundo em que não existissem pessoas como você.

meus queridos irmãos: André e Andréa

minha família de Brasília: Seu Victor e M^a do Rosário; Juli e Moi; Cíntia e Geraldelli

meu eterno filhote: Cholo (le Blanc)

aos meninos e meninas: Ademir, Marco, Vera, Rosana, Michelle e Marina.

minhas mestras: Dr.^a Maria Lídia L. Maretti e Dr.^a Karin Volobuef, por me apresentarem a visão de mundo (*Weltanschauung*) dos diversos romantismos.

a todos os funcionários da FCLar: em especial a Clara Bombarda.

aos demais docentes da UNESP: de Assis e Araraquara

e a minha orientadora: Wilma Patricia Maas: por permitir, sabiamente, que eu me perdesse no interior de *Lucinde* para só depois me guiar. Foi preciso me perder. Lição sofrida, porém, inevitável para aqueles que desejam atravessar o caminho de Schlegel.

Obrigada.

[O projeto]

A teoria do romance teria de ser, ela mesma, um romance (SCHLEGEL, 1994, p. 68).

[O romance-projeto]

Tal como a arte dele se aperfeiçoava, conseguia agora realizar espontaneamente o que dantes não conseguira à custa de muito esforço ou labor, assim também a existência se lhe transformou em obra de arte, sem que verdadeiramente se apercebesse de como tal acontecia. Fez-se luz na sua vida interior; viu e dominou com um só olhar claro e exato todas as fases da sua vida e a estrutura do seu conjunto, porque agora se encontrava no centro. Sentiu que nunca mais poderia perder essa unidade; estava solucionado o enigma da sua vida, tinha encontrado a palavra decisiva, e tudo agora lhe parecia predeterminado, e disposto desde os tempos antigos, afim[sic] de que ele encontrasse a solução do problema do amor, - no amor para o qual, na sua incompreensão juvenil, se julgara de todo imperito. (SCHLEGEL, 1979, p. 128-129).

BOGADO, Angelita Maria. **O romance-projeto: um estudo de *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel**. 2007. 125 f. Trabalho Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)-Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

RESUMO

A pesquisa consiste em estudar a expressão poética e filosófica existente no romance *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel (1772-1829). Crítico e pensador deste período, Schlegel concretiza nesta obra, através da linguagem e da forma, os ideais do Primeiro Romantismo (*Frühromantik*). Tendo como base o idealismo subjetivo da filosofia de Johann Gottlieb Fichte, ele desenvolve um conceito que chama de "poesia progressiva universal". Em *Lucinde*, Schlegel concebe um romance histórico-crítico no qual o processo de amadurecimento vivido pelo personagem principal (Júlio) – da sua tempestuosa juventude até a sua harmoniosa vida com Lucinda – pode ser visto como uma alegoria do percurso vivido pelo movimento romântico desde o surgimento do *Sturm und Drang* (fase de ruptura com os preceitos iluministas), passando pelo processo de formação (*Bildung*), até chegar ao momento presente vivido por Schlegel: a produção de *Lucinde* e o círculo de Jena, sendo que o texto transita entre o elogio e a crítica desse percurso histórico-literário da Alemanha do século XVIII. A produção dos pensadores do *Frühromantik* girou em torno principalmente de ensaios filosóficos, da história da literatura e da crítica literária e o romance de Schlegel compreende a infinitude dessas questões. *Lucinde* está muito distante de ser um romance de entretenimento: trata-se de um projeto romântico. Filosofia, crítica literária e história da literatura em forma de arte.

Palavras – chave: *Lucinde*. Friedrich Schlegel. Primeiro-romantismo alemão. Teoria Literária.

ABSTRACT

*The research consists in studying the poetic and philosophical expression existing in the novel *Lucinde* (1799), by Friedrich Schlegel (1772-1829). Critic and thinker from that period, Schlegel renders in this piece , through his language and structure, the ideal of the Early German Romanticism (*Frühromantik*). Based on the subjective idealism from the philosophy of Johann Gottlieb Fichte, Schlegel develops a concept which he names “universal progressive poetry”. In *Lucinde*, Schlegel conceives a historical-critic novel in which the process of maturation lived by the protagonist (*Júlio*) – from his tempestuous youth to his harmonious life with *Lucinda* – can be seen as an allegory of the course traversed by the Romanticism since the arising of *Sturm und Drang* (a rupture phase with the illuminist principles), passing from the forming process (*Bildung*), to the present moment lived by Schlegel: the production of *Lucinde* and the circle of Jena; being the text a transient between the praise and the critique of this historical-literary course of the Germany in the eighteenth century. The production of the *Frühromantik*’s thinker moved around philosophical essays specially, literature history and literary critique; and the Schlegel’s novel comprehends the infinities of these issues. *Lucinde* is quite far away from being an entertainment novel: it’s a romantic project. Philosophy, literary critique and literature history turned into art.*

Keywords: *Lucinde. Friedrich Schlegel. Early German Romanticism. Theory of Literature.*

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Apresentação do romance: <i>Lucinde</i> , uma con-fusão romântica	17
3. Pressupostos teóricos: Classicismo e Romantismo, uma batalha no ar	45
3.1. Alegoria X Símbolo.....	46
4. “Características da pequena Guilhermina”	64
4.1. Metacrítica	64
4.2. Guilhermina, uma criança ingênua ou sentimental?	66
4.3. Guilhermina, uma síntese entre Eu e não-Eu.	70
4.4. Guilhermina e Mignon, duas crianças exemplares	74
5. “Metamorfoses”	77
5.1. A “nova mitologia”	77
5.2. A “poesia universal progressiva”	78
5.3. Uma nova Idade de Ouro.....	80
5.4. A “nova mitologia” e o conceito de “literatura absoluta”	85
6. “Uma Reflexão”: <i>Lucinde</i> , o “sinfilosofar” da literatura	90
A infinitude da reflexão e seus movimentos.	90
6.1 Auto-limitação.....	96
7. “Anos de aprendizagem da masculinidade”, uma paródia?	98
7.1. Os anos de formação das estéticas de Goethe, Schiller e Schlegel	103
8. Considerações finais	113
REFERÊNCIAS	117
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	121

1. Introdução

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade [...]. (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

A pesquisa consiste em estudar a expressão poética e filosófica existente no romance *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel (1772-1829). Schlegel busca concretizar nessa obra, através da linguagem e da forma, os ideais do Primeiro Romantismo Alemão (*Frühromantik*), denominação que a história literária dá ao período breve e prolífico que se estende de cerca de 1795 até 1801.

A reflexão proposta por Schlegel integra os limites entre ficção e crítica. Não se trata de um simples método crítico em substituição aos modelos existentes. Schlegel não tem a intenção de subjugar ou incorporar a crítica ao texto ficcional. O romance-projeto colocou lado a lado crítica e literatura para cobrar uma nova postura dos dois discursos. *Lucinde* reivindica uma crítica mais poética e uma poesia mais crítica.

As interferências e intersecções entre os diferentes campos do saber fornecem uma enorme contribuição ao pensamento subsequente, sendo que sua influência pode ser sentida até nas correntes contemporâneas. Peter Zima, no texto “*Friedrich Schlegels Romantik: Eine Dekonstruktion avant la lettre?*” (“Romantismo de Friedrich Schlegel: Uma Desconstrução *avant la lettre?*”), afirma: “Foi Schlegel que trouxe à luz - possivelmente pela primeira vez - a estrutura paradoxal e a ironia, elementos que dominam a

Desconstrução, sobretudo a de Paul de Man e de J. Hills Miller.”¹ (ZIMA, 1994, p. 10, tradução nossa).

A linguagem fragmentária e o uso da metáfora são alguns dos recursos utilizados por Schlegel para tornar fluidos os limites entre a crítica e a ficção, entre filosofia e poesia, questionando assim o espírito hermenêutico da época. Crítica e ficção atuam juntas na discussão de conceitos como verossimilhança, representação e interpretação, ao mesmo tempo em que compartilham do estatuto de produto criativo.

Juntamente com seu irmão August Wilhelm Schlegel, e com Novalis e Tieck, Friedrich Schlegel foi um dos idealizadores da primeira fase do romantismo alemão (*Frühromantik*). O grupo de amigos e intelectuais ficou conhecido na história da literatura mundial como “o círculo de Jena”. Em 1798 os irmãos Friedrich e August Wilhelm, líderes do grupo e do movimento literário, lançaram a revista *Athenäum* (1798-1800), que serviu de veículo disseminador das primeiras idéias românticas. Em uma das edições, encontra-se o famoso fragmento 216 de Schlegel, no qual ele aponta a Revolução Francesa, a *Doutrina das Ciências* de Fichte e o *Meister* de Goethe como as maiores tendências da época. Diante deste fragmento, pode-se inferir o contexto histórico, o posicionamento filosófico e a obra indicadora de caminhos para o autor de *Lucinde*. A Alemanha ainda não era um Estado. A revolução e a luta por liberdade e pelo Estado uno que, em outros países, a exemplo da França, davam-se no campo político e econômico, em terras germânicas aconteciam no campo cultural. Liberdade e unidade eram manifestações que, na Alemanha, ocorriam na filosofia e nas artes. Fichte, discípulo de Kant, contribuiu com reflexões sobre o autoconhecimento e a autoconsciência. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*,

¹ *Bei Schlegel treten - möglicherweise zum ersten Mal – die paradoxe Struktur und die Ironie zutage, die auch die Argumente der Dekonstruktion, von allem Paul de Mans und J. Hillis Millers, beherrschen.*

romance de Goethe publicado entre 1795-1796, indicara a forma - o gênero romance - acolhida pela primeira geração romântica como a mais apropriada para unir arte e filosofia.

Sobre as idéias dos irmãos Schlegel acerca do gênero romance, Ernst Behler declara:

A literatura da Europa moderna encontrava-se, em sua opinião, em franca oposição aos gêneros fechados do mundo clássico. Nessa literatura moderna, os gêneros não se deixavam mais distinguir com nitidez, mantendo-se em um processo contínuo de sempre novas reconfigurações e interpenetrações. O romance, para os Schlegel, era a mais clara expressão desse espírito fluido e fugidio da modernidade (BEHLER, 1989, p. 410).

“A teoria do romance teria de ser, ela mesma, um romance”, afirma Friedrich Schlegel em *Conversa sobre a poesia* (1994, p. 68). *Lucinde*, então, deve ser lido sob esta perspectiva. O romance-ensaio é uma tentativa de transpor o ideário romântico do plano teórico (*Conversa sobre a poesia*²), para o plano poético (*Lucinde*): “O original desta obra [*Lucinde*], de Schlegel, está justamente na tentativa de conciliar ficção com a reflexão filosófica e estética[...]” (nota de SELIGMANN-SILVA, In: BENJAMIN, 2002, p. 128) . As alegorias schlegelianas conectam o romance diretamente com as bases teóricas do movimento primeiro-romântico da Alemanha: a criação de uma “nova mitologia”, o “gênero romance” e a “poesia universal progressiva”.

O caráter fragmentário é o traço peculiar da escrita schlegeliana e *Lucinde* não foge a esta sistematização. O romance-projeto é composto de pequenos ensaios sobre as bases do movimento romântico alemão: a filosofia, o gênero, a “poesia universal progressiva”, bem como as características estéticas desta poesia – a ironia, o chiste, a nova mitologia, a crítica e o papel do leitor neste universo.

² O pensamento teórico do grupo de Jena é apresentado, neste livro, em forma de diálogos. Amigos conversam sobre literatura e sobre a nova situação cultural. Juntos procuram estabelecer novas diretrizes capazes de refletir e representar esta nova era. O caráter fragmentário permeia toda a discussão.

Na linguagem poética encontra-se a melhor possibilidade de expressão do pensamento. Alegorias, fantasias e sonhos são veículos da apresentação exterior daquilo que é “completamente interior”:

Quero que pelo menos entendas nestas divinas alegorias tudo quanto não posso diretamente exprimir. Pois, qualquer que seja a maneira por que meu pensamento abranja o passado, o processo de penetrar no meu eu para o contemplar e para te dar a contemplar as lembranças na claridade do presente, há sempre algo que, por completamente interior, é suscetível de representação exterior. (SCHLEGEL, 1979, p. 132).³

Já a próxima citação ressalta a necessidade da existência do outro, do não-eu, para que o eu possa existir através do amor alheio, do *Gegenliebe*: “O amor vale mais do que a graça sensível! A flor da beleza depressa murcharia estéril, sem ter dado fruto, se o amor alheio não interviesse para aperfeiçoar!” (SCHLEGEL, 1979, p. 136).⁴

Essa participação do outro pode ser entendida também como a intervenção do leitor. Ele deve reconstruir a arquitetura do texto (do ato criativo) para compreender o verdadeiro espírito de *Lucinde*. Cada leitor projeta o seu processo de formação (*Bildung*) na obra, para que o empreendimento romântico se cumpra. A realização deste projeto está baseada num processo de eterno devir. *Lucinde* dialoga com a produção artística do passado (por meio de análises e críticas alegóricas), e mantém vivo o diálogo com o pensamento artístico do futuro, diante de um leitor disposto a não permitir que a “essência da bela flor murche” (*die Blüte der Schönheit fruchtlos welken*). Eis aí o espírito da “poesia progressiva universal”.

³ “Andeuten will ich dir wenigstens in göttlichen Sinnbildern, was ich nicht zu erzählen vermag. Denn wie ich auch die Vergangenheit überdenke, und in mein Ich zu dringen strebe, um die Erinnerung in klarer Gegenwart anzuschauen und dich anschauen zu lassen: es bleibt immer etwas zurück, was sich nicht äußerlich darstellen läßt, weil es ganz innerlich ist.” (SCHLEGEL, 2005, p. 86).

⁴ “Liebe ist höher als Anmut und wie bald würde die Blüte der Schönheit fruchtlos welken ohne die ergänzende Bildung der Gegenliebe!” (SCHLEGEL, 2005, p. 88).

O caráter “universal” desta poesia procura confrontar elementos díspares, idéias e pensamentos divergentes, com a intenção de alcançar uma produção criativa e original e ultrapassar a fronteira normativa dos gêneros literários. Já o caráter “progressivo” não busca simplesmente abranger o homem e o mundo, vai além: aqui a poesia procura desencadear um processo de potenciação e reflexão do ser rumo ao infinito, um processo de formação que não se acaba.

O caráter experimental e fragmentário desta narrativa exige um olhar verdadeiramente atento do investigador. O texto de Schlegel neste romance é desorientador e assistemático. Penetrá-lo não é tarefa simples. Mas é somente seguindo a orientação aforística do autor –“É preciso furar a madeira onde é mais grossa” (SCHLEGEL, 1997, p. 22)- que se pode resgatar esta importante obra do esquecimento e das pequenas e breves citações a que a crítica brasileira submeteu *Lucinde*. As traduções para a língua portuguesa sobre a produção schlegeliana e sua teoria em torno da “poesia progressiva universal” também não contemplam, com profundidade, a modernidade estética do romance.

A teoria da “poesia progressiva universal” de Friedrich Schlegel surpreende por sua contemporaneidade. O seu trabalho é também um indicador de caminhos, muito além de seu tempo. Todorov diz que os românticos da *Athenäum* formularam a teoria de uma poesia que só viria um século depois. (1996, p. 225). Para Wellek, por sua vez, a teoria de Schlegel “contém e sugere teorias da ironia e do mito na literatura e no romance, que são pertinentes até hoje”. (1967, p. 5).

Nossa abordagem de *Lucinde* tem por objetivo a identificação dos processos de composição poética defendidos por Schlegel em textos como os fragmentos. Entendemos que a poesia universal progressiva e a alegoria são os princípios determinantes desse romance-projeto. Nossa análise pautar-se-á, portanto, pela investigação desses princípios.

Assim, elegemos a alegoria como objeto de investigação teórica, uma vez que, no romance *Lucinde*, ela concentra todas as manifestações da linguagem figurada, do mito e da ironia. Quanto ao conceito schlegeliano de “poesia progressiva universal”, entendemos que ele tem, no romance de Schlegel como um todo, sua ilustração mais exemplar, como veremos a seguir.

Na segunda seção deste trabalho apresentamos uma breve apreciação estético-filosófica de cada uma das quatorze partes do romance. Essa exposição demonstra a amplitude do gênero romance na visão de Schlegel, e como ele vai tecendo, capítulo a capítulo, sua rede ao redor do leitor, na tentativa de inseri-lo no interior dessa grande amizade que é o romance *Lucinde*.

Depois de apresentar essa con-fusão romântica, “Pressupostos teóricos” traz a batalha estética entre símbolo e alegoria que os românticos e classicistas travaram entre si no final do século XVIII.

Nas seções de quatro a sete fazemos uma apreciação mais detalhada de alguns capítulos do romance. “Características da pequena Guilhermina” discorre sobre os ideais de crítica e autocrítica, que para Schlegel são movimentos essenciais e devem ser produzidos no interior do romance. Em seguida, ainda na mesma seção, apontamos o diálogo estreito entre as teorias dos dois Friedrich, Schiller e Schlegel. No item 4.3 vemos que, inspirado no sistema filosófico de Fichte, Schlegel constrói através da alegoria uma síntese de *Lucinde* (Eu) e *Meister* (não-Eu), representada na figura de Guilhermine. E, por último, como a alegoria e o símbolo atuam na construção do ideal de unidade, alegorizado pelas personagens Guilhermina, de Schlegel, e Mignon, de Goethe.

A partir da análise do capítulo “Metamorfoses”, pretendemos nos aproximar da “nova mitologia”, com a qual o romântico Schlegel pretende reintroduzir o mito na

sociedade como evento e não como um elemento decorativo. Trata-se de uma arte dinâmica, resultado da integração entre Modernidade e Antigüidade.

Na seção seis, “Uma reflexão”, apresentamos uma das bases mais importantes para o desenvolvimento da poesia romântica: o sistema filosófico de Fichte. - O Eu põe a si próprio no centro da reflexão - discutimos como Schlegel vê neste primeiro princípio da filosofia transcendental de Fichte a possibilidade de uma criação livre e infinita da arte.

Em “Os anos de aprendizagem da masculinidade, uma paródia?”, a proposta é debater as relações de intertextualidade entre *Lucinde* e a obra de Goethe, o *Meister*. E, assim como fez no seu ensaio crítico *Über Goethes Meister* (Sobre o *Meister* de Goethe), “Os anos de aprendizado da masculinidade” contemplará, através da relação alegórica entre Júlio e Lucinda, o projeto estético de Schlegel.

Lucinde não foi escrita para ser lida em sua época. Os motivos pelos quais Schlegel pode ter elaborado uma obra absurdamente transgressora para a época estão descritos nas considerações finais. Acreditamos que os seus propósitos estavam muito além da era romântica.

2. Apresentação do romance: *Lucinde*, uma con-fusão romântica

Lucinde (1799), romance composto de um prólogo e treze fragmentos (no original não há a numeração dos capítulos que aparece na tradução), que podem ser lidos como ensaios isolados. Não há uma linearidade na narrativa, nem um encadeamento de ações. Schlegel não trabalha com uma unidade de efeito, a obra não apresenta um conflito, portanto não há desenlace. Sobre o romance paira certa imobilidade, não há uma progressão narrativa. *Lucinde* rompe por completo com as estruturas literárias de espaço, tempo e narração:

Schlegel não escreveu uma narrativa com começo, meio e fim, mas uma torrente que não conhece fronteiras entre os tempos passado e presente; que mescla livremente a descrição de diálogo; que troca repetidas vezes de narrador e de foco narrativo; enfim, que louva a transgressão dos tabus. (VOLOBUEF, 1999, p. 47).

A diversidade de formas em cada fragmento da narrativa provocou um desconforto muito grande nos leitores da época. Júlio expõe suas reflexões por meio de cartas, diários, diálogos, digressões, relato de sonhos; a narração salta da primeira pessoa para a terceira (e vice-versa), sendo que esse aparente caos literário somado a uma linguagem altamente cifrada prejudicou a aceitação e o entendimento de *Lucinde*:

No entanto, o romance foi moldado de maneira artística, artística em sua forma e na composição poética. Também nesse sentido o romance foi criticado, do ponto de vista estético *Lucinde* foi considerado uma pequena monstruosidade, povoada de labirintos da disposição anímica e reflexões íntimas; em vez da confortável narrativa de amplitude épica, citações filosóficas e caracterização psicológica; em vez da poderosa realidade, saltos e fragmentação em lugar da ação ininterrupta. (POLHEIM, 2005, p. 219).⁵

⁵ Tradução de Wilma Patricia Maas.

Lucinde rompe com a tradição da estética classicista ao apresentar uma narrativa estruturada na ausência de rigor formal. A estética do fragmento - defendida por Schlegel e depreciada pela crítica - denuncia a imperfeição da forma, e ao mesmo tempo impulsiona a linguagem para além dos seus limites desencadeando um processo de reflexão sobre si mesma.

Logo no início do prólogo o narrador destaca três expoentes da literatura universal - Petrarca (1304-1374), Boccaccio (1313-1375) e Cervantes (1547-1616)- para expressar a origem do gênero romance (*Romanze*) e do espírito romântico (*romantisch*). Ao declarar que na obra desses autores já há uma disposição romântica, o narrador está anunciando que o espírito do romance moderno surgiu há muito tempo. Uma obra romântica não se designa pela época de sua produção, mas pelo espírito do poeta. Petrarca, Boccaccio e Cervantes simbolizam a origem do espírito romântico.

Ao localizar esta origem na obra de um poeta humanista, como foi Petrarca, o prólogo já expõe a amplitude do romance, defendido por Schlegel como um gênero plural capaz de unificar prosa e poesia. No texto “Carta sobre o romance”, o autor apresenta a teoria do romance moderno. Em consonância com o “Prólogo” de *Lucinde*, “Carta sobre o romance” revela as origens e determina a forma do gênero:

Pois, afinal, quase não posso conceber um romance que não seja uma mistura de narrativa, canção e outras formas. Cervantes nunca compôs outra coisa, e mesmo Boccaccio, tão prosaico aliás, enfeita sua coletânea com uma guarnições de canções. (SCHLEGEL, 1994, p. 68).

Ainda sobre Cervantes, o narrador afirma:

E até Cervantes, o grande Cervantes, que velho e agonizante, permanece ainda amável e capaz de ditos graciosos [*Witz*⁶], cobre com o valioso reposteiro [*Teppich*] de um prefácio, que é já uma bela pintura romântica, as cenas multicolores das suas obras cheias de vida.⁷ (SCHLEGEL, 1979, p. 09).⁸

O prefácio (*Vorrede*) de Cervantes que contém a espirituosidade (*Witz*) romântica, ao qual o narrador se refere, parece ser o prólogo da primeira parte de *Dom Quixote*. No *Conversa sobre a poesia*, Schlegel refere-se a Cervantes nos seguintes termos: A obra-prima da segunda fase de seu [de Cervantes] estilo é a primeira parte de *Dom Quixote*, na qual predominam a espirituosidade fantástica e uma pródiga abundância de audaciosa invenção. (SCHLEGEL, 1994, p. 42).

Cervantes é o símbolo do espírito romântico, e *Lucinde*, acompanhada deste prólogo, é a alegoria desse mesmo espírito. Esse jogo “lúdico” de palavras antecipa a discussão que irá permear todo o romance: o duelo entre símbolo e alegoria. A cisão entre o simbólico e o alegórico foi estabelecida, segundo Todorov, por Goethe. Goethe nega o uso da alegoria e defende o emprego do símbolo, por trazer em si a idéia de completude e de imediatez do significado; já Schlegel não recusa o uso da alegoria; pelo contrário, ele

⁶ O termo *Witz* traz em si vários significados, e, ao empregá-lo no prólogo, Schlegel sintetiza alguns dos ideais que estão por trás desse romance-projeto. Victor-Pierre Stirnimann, tradutor de *Conversa sobre a poesia*, expõe, no prefácio, o conceito de *Witz*: “*Witz* poderia ser traduzido por chiste, gracejo, graça, mote, jogo espirituoso de palavras. No sentido romântico, todavia, seu sentido transcende em muito o aspecto do humor; trata-se da síntese original que revela um ângulo novo, denunciando a insuficiência do verbo, da própria finitude, pelo acoplamento inesperado e sugestivo de conceitos desarmônicos ou opostos e que então vale – se quiserem – como cartão de visita do incondicionado. [...], no contexto específico de Schlegel o *Witz* representa, sobretudo, uma faculdade; a faculdade de produzir juízos lúdicos, em suma. É esse detalhe que inspira a cunhagem de um termo talvez desajeitado (e confessadamente pouco *witzig*) para sua tradução precisa: espirituosidade.” (1994, p.23)

⁷ “Und selbst der hohe Cervantes, auch als Greis und in der Agonie noch freundlich und voll von zartem Witz, bekleidet das bunte Schauspiel der lebenvollen Werke mit dem kostbaren Teppich einer Vorrede, die selbst schon ein schönes romantisches Gemälde ist.” (1982, p. 4).

⁸ “Und selbst der hohe Cervantes, auch als Greis und in der Agonie noch freundlich und voll von zartem Witz, bekleidet das bunte Schauspiel der lebensvollen Werke mit dem kostbaren Teppich einer Vorrede, die selbst schon ein schönes romantisches Gemälde ist.” (SCHLEGEL, 2005, p.07).

acredita ser o veículo ideal para apresentar o absoluto devido ao seu caráter progressivo. (Cf. o subitem “Alegoria X símbolo”, p. 46).

Após o prólogo há um subtítulo da obra “*Bekenntnisse eines Ungeschickten*”, traduzido pela edição portuguesa como “Confissões de um desajeitado”. As confissões são de um escritor chamado *Julius* (Júlio), sendo preciso entender o termo “desajeitado” como a referência a um indivíduo sem talento, sem habilidade (*ungeschickt*). É assim que o personagem-narrador se define:

Se não quizeres [sic] ser demasiado rigoroso quanto à verossimilhança e à significação geral de uma simples alegoria; se estiveres disposta a não ver nessa narrativa desajeitada maior malícia do que quanta pode confessar um *narrador inábil*⁹ (*Bekenntnissen eines Ungeschickten*). (SCHLEGEL, 1979, p. 31).¹⁰

O vocábulo “Confissões” remete a uma escrita biográfica. O caráter autobiográfico, como um processo de reflexão do Eu, é de grande importância para os autores de Jena. Sobre a presença do elemento confessional nas narrativas, Schlegel declara:

Você não estranhará que eu tenha acrescentado aqui [no *Conversa sobre a poesia*] o elemento confessional quando tiver reconhecido que o fundamento de toda a poesia romântica são histórias verdadeiras; e irá se recordar e se convencer facilmente, quando refletir a respeito, que o de melhor nos melhores romances é apenas uma autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência de sua singularidade. (SCHLEGEL, 1994, p. 69).

⁹ “Wenn du es mit der Wahrscheinlichkeit und durch gängigen Bedeutsamkeit einer Allegorie nicht so gar strenge nehmen und dabei so viel Ungeschicklichkeit im Erzählen erwarten wolltest, als man von den Bekenntnissen eines Ungeschickten fodern muss, [...]” (1982, p. 18-19).

¹⁰ Wenn du es mit der Wahrscheinlichkeit und durchgängigen Bedeutsamkeit einer Allegorie nicht so gar strenge nehmen und dabey so viel Ungeschicklichkeit im Erzählen erwarten wolltest, als man von den Bekenntnissen eines Ungeschickten fodern muss”. (SCHLEGEL, 2005, p.23).

No primeiro capítulo-fragmento, intitulado “*Julius an Lucinde*” (Júlio a Lucinda), o personagem narrador (Júlio) escreve a Lucinda uma carta, cujo tom da narrativa lembra a escrita de um diário. A dificuldade de se construir uma síntese desse romance deve-se ao fato de não haver progressão narrativa. Nesse capítulo, Júlio oferece ao leitor reflexões e impressões sobre as imagens da natureza que o cercam e também sobre a natureza da própria escrita. As observações de Júlio sobre a organicidade da natureza trazem à tona a proximidade entre esses dois organismos: natureza e a linguagem poética. A aproximação com o mundo natural desperta no espírito de Júlio a lembrança da amada Lucinda (**ver grifo** da citação abaixo), o que nos leva, por sua vez, à alegoria central do romance: Lucinda como figura alusiva da linguagem poética. A “variedade de formas” da amada descrita por Júlio alegoriza a trajetória literária percorrida pelo próprio romance. Discurso (natureza) e interdiscurso (expressão artística) clamam pela liberdade criadora. Júlio emprega uma espécie de escrita automática, sendo que o seu pensamento jorra segundo a lógica de um sonho:

Os homens, os seus querereres e os seus afazereres, apareciam-me, quando deles me lembrava, como figuras imóveis e cinzentas; mas na sagrada solidão que me cercava, tudo era luz e cor; só uma brisa refrescante, mas também cálida de vida e de amor, chegava até mim, murmurava na agitação de todos os ramos do bosque luxuriante. Eu contemplava e gozava tudo simultâneamente [sic]: a verdura vigorosa, a brancura das flores, o dourado dos frutos. **Foi assim que eu te vi, com os olhos do espírito, a eterna e única amada, na variedade das suas formas: ora como menina que sai da infância, ora como adolescente em flor, ora como mulher na plena força do amor e na perfeição da feminilidade, e depois como venerável mãe, que sustenta nos braços um filho de aspecto grave.** (SCHLEGEL, 1979, p. 11, grifo nosso).¹¹

¹¹ “Die Menschen und was sie wollen und tun, erschienen mir, wenn ich mich daran erinnerte, wie aschgraue Figuren ohne Bewegung: aber in der heiligen Einsamkeit um mich her war alles Licht und Farbe und ein frischer warmer Hauch von Leben und Liebe wehte mich an und rauschte und regte sich in allen Zweigen des üppigen Hains. Ich schaute und ich genoss alles zugleich, das kräftige Grün, die weisse Blüte und die goldene Frucht. Und so sah ich auch mit dem Auge meines Geistes die eine ewig und einzig Geliebte in vielen

A carta-diário revela um escritor de olhar impressionista liberto da representação clássica. Essa escrita, automática e onírica, possibilita a capacidade de síntese livre e valoriza a capacidade fantasiosa do artista. Seguindo esse modelo, Júlio pinta, com palavras, vários quadros a Lucinda. E em meio às pinturas fantasiosas de Júlio surge o projeto-romance de Schlegel, sendo edificado no exato momento da enunciação:

Vou todavia ver se, na qualidade de amante experiente e de escritor perito, posso dar forma ao acaso brutal e moldá-lo segundo o meu próprio intento. Mas para mim e para este escrito, para o meu amor por ele e para a sua forma em si, não há propósito mais propositado do que anular desde começo o que chamamos ordem, de afastá-la para muito longe de nós, de reclamar claramente o direito à confusão encantadora e de o proclamar pela acção [sic]. (SCHLEGEL, 1979, p.15).

O sonho do poeta de construir uma teoria do romance que fosse ela mesma um romance sai da abstração teórica e se realiza diante dos olhos do leitor. Por entre os devaneios alegóricos de Júlio, ergue-se o projeto estético dos românticos.

Nesse capítulo o leitor terá mais pistas sobre a discussão entre símbolo e alegoria que havia sido anunciada no prólogo. O modelo alegórico adotado pelo narrador para ilustrar o embate entre símbolo e alegoria ao longo da obra será marcado pela oposição masculinidade/feminilidade.

[...]: propunha-me escrever os diversos resultados do meu destrambulamento [*Ungeschicklichkeit*], sem esquecer os anos de aprendizagem da minha masculinidade [*Lehrjahren meiner Männlichkeit*], os quais não posso nunca recordar sem que sobre eles projete alguns

Gestalten, bald als kindliches Mädchen, bald als Frau in der vollen Blüte und Energie der Liebe und der Weiblichkeit, und dann als würdige Mutter mit dem ernstesten Knaben im Arm.” (SCHLEGEL, 2005, p. 11).

sorrisos, alguma melancolia e bastante presunção. (SCHLEGEL, 1979, p.15).¹²

Lucinde contém narrar as digressões e reflexões de um escritor em busca da superação dos limites da linguagem referencial. A associação do símbolo com a alegoria se apresenta como possibilidade de romper a finitude da palavra. Mas, nessa atitude de Schlegel, na tentativa de suplantar as raias da representabilidade, ele esbarra na oposição de Goethe, que condena o uso do discurso alegórico. Nesse fragmento de *Lucinde*, e em várias outras passagens do romance, os escritos de Júlio vão revelar, através de um discurso metaforizado, os desentendimentos estéticos de Schlegel e Goethe. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* representa a defesa do símbolo, e *Lucinde* vai advogar a favor da alegoria. Os dois juntos, *Meister e Lucinde*, são um ideal de totalidade (no capítulo desta dissertação “Características da pequena Guilhermina” será apresentada a alegoria desta totalidade na figura da pequena Guilhermina).

Tudo nos leva a ver em *Meister e Lucinde* não simplesmente obras indicadoras do uso do símbolo e da alegoria, mas a própria encarnação do simbólico e do alegórico no romance de Schlegel. A masculinidade de *Meister* seria o símbolo do simbólico e a feminilidade alegórica de *Lucinde* representaria a própria alegoria. No fragmento seguinte, “*Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation*” (“Fantasia ditirâmbica sobre a situação mais bela”), Júlio anuncia:

Vejo aqui uma alegoria prodigiosamente rica de sentido que alude à perfeição e plenitude do masculino [*Männlich*] e do feminino [*Weiblich*] como perfeição da humanidade [*Menschheit*]. Há muito sentido nisso, e

¹² [...] “, und die mannichfachen Produkte meiner Ungeschicklichkeit darzustellen, nebst den Lehrjahren meiner Männlichkeit; welche ich im Ganzen und in ihren Teilen nie überschauen kann, ohne viele Lächeln, einige Wehmut und hinlängliche Selbstzufriedenheit.” (SCHLEGEL, 2005, p. 13).

tudo o que aqui se encontra não se ergue certamente tão rápido quanto eu, quando a ti sucumbo e me entrego. (SCHLEGEL, 1979, p.24).¹³

Por toda a narrativa os termos “masculino” e “feminino” têm sua significação ampliada para além da relação homem/mulher. É possível que uma das intenções do romance seja promover uma discussão sobre a oposição símbolo/alegoria – representada pelas oposições masculino/feminino e *Meister/Lucinde*.

Nesse terceiro fragmento de *Lucinde* a hipótese de que a personagem Lucinda é uma alegoria da palavra poética ganha força. Essa “entrega” de Júlio a Lucinda, expressa na última citação, figurativiza a “entrega” do escritor à palavra. A relação erótica de Júlio não é (apenas) carnal, mas alegoriza o próprio fazer poético.

Os fatos biográficos, presentes na obra, como a relação de Schlegel com Dorothea Veit, nada convencional para o final do século XVIII, escandalizaram a sociedade. Os personagens Júlio e Lucinda foram lidos como um retrato fiel da união “indecorosa” (para a época) de Schlegel e Dorothea. Essa leitura rasa prejudicou a compreensão das verdadeiras intenções do autor:

Censura-se ao autor sobretudo o fato de que ele teria buscado o tema em sua própria vida. Na figura de Julius se poderia reconhecer o próprio Schlegel, em outras, seus amigos: Novalis, Caroline, seu irmão August Wilhelm. A personagem de Lucinde foi identificada com Dorothea, a filha mais velha de Moses Mendelsohn, a mulher que Schlegel conheceu e começou a amar quando ainda era esposa do banqueiro Veit, mulher que Schlegel desposou mais tarde, e à qual permaneceu ligado por toda a vida em amorosa intimidade e comunhão de espírito. **A busca dos detalhes autobiográficos no romance falseia e destrói a perspectiva em direção a outras camadas da obra, que se constituem por trás dessa fachada.** (POLHEIM, 1999, p. 218, grifo nosso).¹⁴

¹³ “Ich sehe hier eine wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit. Es liegt viel darin, und was darin liegt, steht gewiss nicht so schnell auf wie ich, wenn ich dir unterliege.” (SCHLEGEL, 2005, p. 19, tradução Wilma Patricia Maas).

¹⁴ Tradução, Wilma Patricia Maas

A obscenidade da obra foi a principal característica na qual a crítica se apoiou para desmerecer o romance de Schlegel, tido como imoral:

Julius encontra Lucinde, pintora cultivada além de mulher apaixonada, e seu amor por ela chega a uma depravação estético-religiosa dos sentidos que o faz exaltar as mulheres cínicas e sensuais de preferência às que, tendo perdido toda sorte de inocência, experimentam contudo o remorso e o arrependimento ao gozar prazeres da carne. (LAFFONT-BOMPIANI, 1994, p. 4232-4233).¹⁵

Essa justaposição de sentidos, Lucinda como mulher e Lucinda como palavra, produz uma analogia interessante, mas poucas vezes observada. Ao se interpretar a relação amorosa de Júlio e Lucinda também como a relação do poeta com a palavra, o casal passa a ser uma alegoria da liberdade criadora e do próprio fazer poético. Em várias passagens do romance Júlio interroga o destinatário dos seus enunciados (presume-se que seja Lucinda nesse terceiro capítulo). O narrador emprega o mecanismo de não nomear o destinatário em vários fragmentos, recurso esse que produz um efeito de conversa com o próprio leitor:

Uma lágrima pesada cai sobre a sagrada folha de papel que encontrei aqui, em vez da tua pessoa. **Com que fidelidade e com que simplicidade compreendeste esta minha velha e audaciosa idéia, o meu desígnio [Vorhaben] mais querido e mais secreto?** Em ti cresceu e ganhou corpo o meu segredo, e nesse espelho não receio de me mirar e de me admirar. Só aqui me vejo total e harmonioso, ou antes, vejo em ti e em mim a humanidade. (SCHLEGEL, 1979, p. 17, grifo nosso).¹⁶

¹⁵ Tradução de Maria Lídia Lichtscheidl Maretta.

¹⁶ “Eine grosse Träne fällt auf das heilige Blatt, welches ich hier statt deiner fand. Wie treu und wie einfach hast du ihn aufgezeichnet, den kühnen alten Gedanken zu meinem liebsten und geheimsten Vorhaben. In dir ist er gross geworden und in diesem Spiegel scheue ich mich nicht, mich selbst zu bewundern und zu lieben. Nur hier sehe ich mich ganz und harmonisch, oder vielmehr die volle ganze Menschheit in mir und in dir.” (SCHLEGEL, 2005, p. 15).

O personagem-narrador está preocupado com a forma sob a qual o seu projeto (*Vorhaben*), isto é, o próprio romance, está sendo interpretado pelo leitor. Apesar da sua aparência caótica, existe nele um sistema recorrente no jogo de palavras. Como exemplo serve o termo “humanidade” da última citação. O vocábulo já havia aparecido no capítulo anterior, retornando aqui para designar uma totalidade que abarca o feminino (alegoria/*Lucinde*), e o masculino (símbolo/*Meister*). O amor livre e harmonioso entre Lucinde e Júlio deve ser entendido como expressão alegórica da poética de Schlegel.

No capítulo “*Charakteristik der Kleinen Wilhelmine*” (“Características da pequena Guilhermina”), Júlio permanece com os seus ditos alegóricos. Nele ele descreve as preferências e atitudes de Guilhermina (*Wilhemine*), uma criança de apenas dois anos. Mais adiante esse capítulo será analisado com maior rigor e profundidade, por ser um fragmento de extrema importância para a compreensão da crítica e da metacrítica no romance. Por ora é suficiente ressaltar que Guilhermine é uma alegoria do próprio romance, como indica o posfácio de Karl Konrad Polheim:

Schlegel apresenta sua teoria poética de forma alegórica também em detalhe. A “Característica da pequena Wilhelmina” refere-se à “criança prodigiosa”, portanto ao romance, que o próprio Julius chamará, ao final, de “criança”. (POLHEIM, 2005, p. 221).¹⁷

Polheim está se referindo à seguinte passagem do romance:

E se este pequeno romance da minha vida te pode parecer demasiado rude e selvagem, pensa então em que **também ele é uma criança**, suporta o seu inocente desmando com clemência materna, permite que a criança caprichosa te acaricie com beijos. (SCHLEGEL, 1979, p. 31, grifo nosso).¹⁸

¹⁷ Tradução de Wilma Patricia Maas.

¹⁸ “Und sollte dir ja dieser kleine Roman meines Lebens zu wild scheinen: so denke dir, das ser ein Kind sei und ertrage seinen unschuldigen Mutwillen mit mütterlicher Langmut und lass dich von ihm lieblosen.” (SCHLEGEL, 2005, p. 23).

O próximo fragmento, “*Allegorie von der Frechheit*” (“Alegoria da impudência”) assemelha-se a um conto fantástico, pois Júlio relata um devaneio (sonho?) em meio a um jardim. Como o próprio título anuncia, trata-se de um discurso alegórico:

Descuidado estava eu num jardim desenhando com muita arte, junto de um canteiro redondo que brilhava no caos das mais esplêndidas flores que existem na nossa terra ou terras estrangeiras. Aspirava o perfume aromático de todas elas, e alegrava os meus olhos com a delícia de mil cores, quando subitamente salta do canteiro para fora um monstro odioso e nojento. (SCHLEGEL, 1979, p. 33).¹⁹

O leitor precisa enfrentar a opacidade da metáfora orgânica nesse capítulo para que o subtexto possa aparecer. O próprio Júlio diz: “só o iniciado entende essa botânica de maravilha; e arte de adivinhar e de reconhecer as forças e as belezas escondidas” (1979, p.48). Polheim chama a atenção para o uso recorrente deste tipo de metáfora em *Lucinde*: “A metáfora orgânica de sentido autofágico, das sementes em flor e das plantas reaparece ao longo de todo o romance, sempre reconfigurada.” (2005, p. 221)²⁰

Júlio enfrenta esse “monstro odioso e nojento” e o destrói, e após esse duelo um personagem nomeado de Gracejo (*Witz*) aparece no jardim e lhe diz: “Era a opinião pública aquela que derrubaste; eu sou o Gracejo”. (SCHLEGEL, 1979, p. 34).

E o Gracejo (*Witz*) apresentará a Júlio quatro adolescentes que, na visão dele, simbolizam a espirituosidade dos verdadeiros romances:

¹⁹ “Sorglos stand ich in einem kunstreichen Garten na einem runden Beet, welches mit einem Chaos der herrlichten Blumen, ausländischen und einländischen, prangte. Ich sog den würzigen Duft ein und ergötzte mich an den bunten Farben: aber plötzlich sprang ein hässliches Unthier mitten aus den Blumen hervor.” (SCHLEGEL, 2005, p. 23-24).

²⁰ [...]; “und diese Metaphorik von sich verschlingenden Keimen, Blüten und Pflanzen durchzieht den ganzen Roman in immer neuer Ausbildung.” Tradução nossa.

Vou [o Gracejo] fazer remoçar diante de ti um velho espetáculo: alguns adolescentes na encruzilhada. Eu próprio achei que valia a pena gerá-los por divina fantasia em horas de ociosidade. São romances autênticos, quatro em número e imortais como nós. (SCHLEGEL, 1979, p. 34).²¹

Nesse jardim alegórico irão desfilar figuras que, de acordo com Polheim, correspondem às concepções de Schlegel sobre o romance:

É possível encontrar aí [na “Alegoria da impudência”], a partir do testemunho do próprio Schlegel, muitos de seus planos para a composição de romances. Mas as suas explanações teóricas nos cadernos de notas indicam que essas figuras alegóricas correspondem acima de tudo a concepções poetológicas bem determinadas: “romance fantástico; romance sentimental, romance psicológico e romance filosófico, os quatro únicos romances artísticos possíveis.” (POLHEIM, 2005, p. 222).²²

Como se o jardim se transformasse num baile de máscaras, além dos quatro adolescentes, surgem belas donzelas: a Moralidade (*die Sittlichkeit*), a Bela-alma (*die schöne Seele*), a Modéstia (*die Bescheidenheit*), a Decência (*die Dezenz*), a Opinião pública (*die öffentliche Meinung*), a Impudência (*die Frechheit*), a Delicadeza (*die Delikatesse*). As máscaras são reveladoras, uma vez que as donzelas representam a falta de espirituosidade de uma produção literária crescente e voltada apenas para o entretenimento.

No capítulo sexto, “Idílio sobre a ociosidade” (“*Idylle über den Müsiggang*”), Júlio continua narrando seu solilóquio, porém, em certos momentos emprega o discurso direto, o que produz um efeito de diálogo com o leitor: “-Vê, eu aprendi comigo mesmo, e um deus plantou na minha alma uma diversidade de motivos.” (SCHLEGEL, 1979, p. 55).

²¹ “Ich werde ein altes Schauspiel vor dir erneuern, sprach er: einige Jünglinge am Scheidewege. Ich selbst habe es der Mühe werth gehalten, sie in müssigen Stunden mit der göttlichen Fantasie zu erzeugen. Es sind die ächten Romane, vier an der Zahl und unsterblich wie wir.” (SCHLEGEL, 2005, p. 24).

²² Tradução de Wilma Patricia Maas

Nessa passagem do romance Júlio defende e exige o direito ao ócio do poeta: “Ó ociosidade, ociosidade! Tu és o ar que os bem-aventurados respiram,” [...]. (SCHLEGEL, 1979, p. 55.). Para Júlio a ociosidade é um bem divino e o exalta como uma característica de aproximação entre poetas e deuses: “Como é que deuses seriam deuses, se consciente e intencionalmente não estivessem livres de cuidados, se não fossem senhores e peritos na arte de não trabalhar.” (SCHLEGEL, 1979, p. 59). Júlio vê na ociosidade e no ato contemplativo atitudes necessárias para uma produção poética madura. No estado de ócio o poeta pode despertar para as coisas do mundo natural, como o interesse por paisagens, jardins e flores. Em meio à natureza, a imaginação e a livre fantasia, guiadas pelo intelecto, reconduzem o poeta à unidade perdida. Schlegel, nesse capítulo, parece retomar a discussão schilleriana da poesia ingênua e sentimental²³ apresentada no capítulo “Características da pequena Guilhermina”. A aproximação com o mundo natural desperta um estado de harmonia e tranquilidade no poeta, e assim ele pode refletir sobre suas impressões; a natureza vai desaparecendo como ingênua e surge como idéia, isto é, a unidade perdida sobrevive como poesia artificial (*Künstlich*).

A ociosidade leva Júlio a buscar o mundo natural por meio da “inventividade”, já que não há o desejo de se retornar ao estado de natureza, tal como os antigos; ele tem a consciência de que é preciso construir e não resgatar esse mundo natural:

A delicada música da fantasia parecia ter o propósito de preencher os hiatos da nostalgia. Percebi então o que a nobre felicidade me havia dado, senti-me por isso muito grato, e resolvi reproduzi-la para nós ambos, graças à minha própria inventividade, e começar a escrever para ti este poema da verdade. (SCHLEGEL, 1979, p.57).²⁴

²³ Cf. seção 04 desta dissertação.

²⁴ “Die zarte Musik der Fantasie schien die Lücken der Sehnsucht auszufüllen. Dankbar nahm ich das wahr und beschloss, was das hohe Glück mir diesmal gegeben, auch künftig durch eigne Erfindsamkeit für uns beide zu wiederholen, und dir dieses Gedicht der Wahrheit zu beginnen.” (SCHLEGEL, 2005, p. 38).

Sobre a necessidade de o poeta buscar um estado de espírito tranqüilo, Schiller declara:

Não temas a confusão fora de ti, mas a confusão em ti; empenha-te pela tranqüilidade, mas mediante o equilíbrio, não mediante a inércia de tua atividade. Aquela natureza que invejas no irracional não é digna de nenhum respeito nem de nenhuma nostalgia. Ela permanece atrás de ti, tem de permanecer eternamente atrás de ti. (SCHILLER, 1991, p.54).

Na citação acima, Schiller parece imprimir no seu discurso um distanciamento frente à produção impulsiva do *Sturm und Drang*. Schlegel, nessa passagem de *Lucinde*, também parece estar preocupado em expor as particularidades e diferenças do movimento romântico em relação ao *Sturm und Drang*. O indivíduo possuidor de um espírito atormentado e confuso é uma característica comum dos personagens do movimento literário liderado por Schiller e Goethe na Alemanha. A tranqüilidade do espírito de Júlio está em oposição ao espírito inquieto dos jovens gênios do *Sturm und Drang*. A agitação e inquietude de outrora agora deveriam ser evitadas; eis o que Júlio diz: “É só pela tranqüilidade e pela doçura de ânimo, na calma sagrada da verdadeira passividade que o homem pode recordar-se da totalidade do seu eu, contemplar o mundo e a vida.” (SCHLEGEL, 1979, p. 59). O círculo romântico oscila entre a admiração e o sentimento de repulsa ao *Sturm und Drang*, sendo que nesse capítulo Schlegel recrimina os rompantes dos jovens gênios alemães:

Essa tempestade e essa devastação [*dieser Sturm und Drang*] podem dar à planta infinita da nossa humanidade, planta que cresce e se forma por si própria no silêncio, seiva nutriente ou configuração de beleza? **Nada vale de *per si*, essa agitação vazia e inquieta.** Não passa de um hábito nórdico,

mau e improdutivo, de que resultam apenas aborrecimentos para nós e para os outros.²⁵ (SCHLEGEL, 1979, p. 59, grifo nosso).

Júlio declara, por mais de uma vez, a necessidade de o intelecto intervir na criação: “o essencial é pensar e poetar”; e completa: “e isto só é possível na passividade a que o espírito se entrega”. (SCHLEGEL, 1979, p.60). Ser romântico é o mesmo que ser sentimental (em oposição a ingênuo), isto é, dar uma aparência natural ao que só pode ser artificial, camuflar de instinto o que é intenção.

Passividade e tranqüilidade são características que faltaram aos poetas do *Sturm und Drang*; a esses autores sobrou instinto, mas faltou intenção. A liberdade do espírito criador desses jovens era conduzida de forma espontânea, à revelia da razão; o gênio não segue regras, extravasa sua inspiração de maneira completamente livre. O frenesi dos gênios se tornou improdutivo, na visão de Schlegel, pois eles fomentavam a capacidade de indignação, não aceitavam o sistema, mas não apontavam saídas²⁶; os personagens da produção artística do movimento fracassam diante do mundo, são indivíduos soterrados pela sociedade, muitas vezes se retirando precocemente da vida.

O culto ao individualismo dos jovens alemães coincide com a emancipação burguesa e a crença no trabalho. Schlegel manifesta sua crítica ao movimento literário e ao momento político que a Europa atravessava, através da figura mitológica de Prometeu.

Após construir sua apologia ao ócio, Júlio nos arrasta a uma espécie de devaneio. A fantasia agora se passa, não por acaso, no interior de um teatro. O drama foi o gênero mais

²⁵ “Kann dieser Sturm und Drang der unendlichen Pflanze der Menschheit, die im Stillen von selbst wächst und sich bildet, nährenden Saft oder schöne Gestaltung geben? Nichts ist es, dieses leere unruhige Treiben, als, eine nordische Unart und wirkt auch nichts als langeweile, fremde und eigne.” (SCHLEGEL, 2005, p.39).

²⁶ Sobre o *Sturm und Drang* Karin Volobuef escreveu: “O romantismo na Alemanha foi precedido pela corrente literária pré-romântica denominada Sturm und Drang (1767-1785), um movimento de protesto realizado por jovens intelectuais que herdaram do Iluminismo a valorização da liberdade e autodeterminação do indivíduo, mas que nutriram forte descrédito em relação à possibilidade de realização desse ideal pela educação ou ensino.” (VOLOBUEF, 1999, p. 29).

difundido pelo *Sturm und Drang*, e será dentro desta forma narrativa que Júlio se voltará contra o momento político-cultural vivido pela Alemanha:

Julgava eu estar invisível dentro de um teatro: de um lado via eu os cenários pintados, as luzes da ribalta, os conhecidos alçapões, a multidão imensa dos espectadores, verdadeiro mar de cabeças ávidas de instruções e de olhos sedentos de espetáculos. No primeiro plano, à direita, formando como que uma decoração, estava um Prometeu que fabricava homens. (SCHLEGEL, 1979, p.61).²⁷

Prometeu, figura mitológica que roubou o fogo do Olimpo - ato que libertou o homem da esfera divina, mas subjugou-o ao trabalho – foi tema de um poema emblemático do *Sturm und Drang*, o *Prometheus* (1772) de Goethe. O burguês conquistou sua liberdade, mas não soube manipulá-la e acabou por escravizar a si próprio. Schlegel constatou o caráter de massificação promovido pela emancipação burguesa²⁸:

Com efeito, os figurões que ladeavam Prometeu, logo que ficava pronto algum homem, atiravam-no para a platéia, onde, imediatamente, deixava de se distinguir entre os demais espectadores, porque em multidão todos se pareciam um com os outros. (SCHLEGEL, 1979, 63).²⁹

A subjetividade extrema e a perturbação estéril dos personagens do *Sturm und Drang*, aliadas à passividade da sociedade burguesa alemã, geraram críticas contundentes, por parte dos românticos, ao período político-cultural. A inércia social de personagens,

²⁷ “Ich glaube unsichtbarerweise in einem Theater zu seyn: auf der einen Seite zeigten Pappen; auf der andern ein unermessliches Gedränge von Zuschauern, ein wahres Meer von wissbegierigen Köpfen und theilnehmenden Augen. Na der rechten Seite des Vorgrundes war statt der Dekoration ein Prometheus abgebildet, der Menschen verfertigte.” (SCHLEGEL, 2005, p. 41).

²⁸ É importante lembrar que na Alemanha a burguesia inicia sua dominação no campo cultural, para depois tomar o poder.

²⁹ “In der That warfen auch die unter die Zuschauer herab, wo man ihn sogleich gar nicht mehr unterscheiden konnte, so ähnlich waren sie alle.” (SCHLEGEL, 2005, p. 42).

aniquilados e refugiados em si mesmos, incomodou muito os românticos que acreditavam em uma mudança efetiva da sociedade alemã.

Júlio encerra o capítulo e o seu devaneio fazendo uma crítica alegórica à má influência da burguesia na cultura e na economia:

Mas Prometeu, porque induziu os homens no trabalho, também deve por sua vez trabalhar, quer queira ou não. Há-de ter ainda muitos aborrecimentos, mas nunca será libertado daquelas poderosas cadeias. Quando ouviram estas palavras, os espectadores ficaram comovidos até às lágrimas, e saltaram para o palco na intenção de darem ao pai comum a mais sincera prova de viva simpatia. Assim se dissipou esta comédia alegórica. (SCHLEGEL, 1979, p. 64).³⁰

A comoção da platéia figurativiza a passividade da sociedade alemã, um momento em que a arte produzia identificação e indignação, mas não promovia uma ação efetiva.

No capítulo seguinte, “Fidelidade e brincadeira” (“*Treue und Scherz*”), a narrativa está exposta inteiramente por diálogos. E em cena Júlio e Lucinda conversam sobre a moral, o ciúme e o comportamento dos casais no interior dos relacionamentos amorosos. Mas é óbvio que essa temática despreziosa serve apenas como pano de fundo para as teorias poetológicas de Schlegel.

A forma dialógica deste capítulo é análoga à do *Conversa Sobre a Poesia* e ambas são uma alusão ao modelo platônico. Stirnimann explica por que Schlegel adotou esta forma de exposição:

A respeito da presente edição: a “*Conversa sobre a Poesia*” aparece nos dois últimos cadernos da *Athenäum* em 1800. O texto é de importância

³⁰ “Prometheus aber, weil er die Menschen zur Arbeit verführt hat, so muss er nun auch arbeiten, er mag wollen oder nicht. Er wird noch Langeweile genug haben, und nie von seinen Fesseln frey werden. Da dies die Zuschauer hörten, brachen sie in Thränen aus, und sprangen auf die Bühne um ihren Vater der lebhaftesten Theilnahme zu versichern; und so verschwand die allegorische Komödie.” (SCHLEGEL, 2005, p. 43).

estratégica. Em primeiro lugar, por sua forma inspirada no diálogo platônico - modelo, de acordo com Friedrich, pela síntese que opera do poético e do filosófico e, portanto, semente da idéia de romance; forma dialógica de exposição que é por ele definida como uma cadeia, ou coroa, de fragmentos. (STIRNIMANN, 1994, p.24).

Ao reinstalar, em *Lucinde*, a mesma matriz dialógica utilizada no *Conversa*, a hipótese de a narrativa dos dois amantes (Júlio e Lucinda) ser uma alegoria do discurso poético, isto é, da relação entre o poeta e a palavra, ganha maior sustentação. *Lucinde* é um romance alegórico e sua essência é uma conversa sobre a poesia. O jogo de palavras embaralha e dificulta nossa visão, mas devemos buscar nas frestas da produção artística as intenções do autor:

- Se eu não fosse tão inflamável e tão electrizável [sic], como poderias dedicar-me o teu amor? Não és como eu? Esqueceste o nosso primeiro abraço? Num abrir e fechar de olhos todo o amor está presente e eterno, ou então não existe. Tudo quanto é divino e tudo quanto é belo se manifesta leviano e fugaz. A felicidade não se amontoa como dinheiro e outras matérias, mediante comportamento conseqüente. A felicidade surpreende-nos, como a música nascida do éter aparece para logo desaparecer. (SCHLEGEL, 1979, p.72).³¹

Na citação acima temos a manifestação divina como um evento lingüístico, isso se aceitarmos o envolvimento amoroso de Júlio e Lucinda como uma alegoria. Essa leitura transforma a produção artística na grande protagonista desse romance.

Além da exposição em diálogos, há mais dois índices claros que possibilitam a analogia deste capítulo com o *Conversa*, é quando Júlio fala sobre Amália e Antonio

³¹ “Könntest du mich lieben, wenn ich nicht so brennbar und elektrisch wäre? bist du es nicht auch? hast du unsre erste Umarmung vergessen? In einem Augenblick ist die Liebe da, ganz und ewig, oder gar nicht. Alles Göttliche und alles Schöne ist schnell und leicht. Oder sammelt die Freude sich etwa so wie Geld und andre Materien durch ein consequentes Betragen? Wie eine Musik aus der Luft, überrascht uns das hohe Glück, erscheint und verschwindet”. (SCHLEGEL, 2005, p. 47).

- Não sou ciumenta, a bem dizer; mas gostaria de saber de que é que estivestes a conversar durante toda a tarde.

- Trata-se de Amália, mais uma vez! Que preocupação! Que infantilidade! Não conversamos a respeito de assunto determinado, e por ter sido fútil é que a conversa foi divertida. Também falei durante muito tempo com Antonio, com quem tenho estado quase todos os dias, de há uns tempos para cá. (SCHLEGEL, 1979, p. 73).³²

Amália e Antonio são personagens do *Conversa Sobre a Poesia*, obra em que Schlegel dá voz aos representantes do círculo de Jena através de codinomes. Amália é Karoline Schlegel (1763-1809, que na época era esposa de August, irmão de Schlegel), e Antonio, com quem Júlio declara estar “quase todos os dias”, no *Conversa*, é o próprio autor da obra, Friedrich Schlegel. Essa é a “brincadeira” (*Scherz*) de Schlegel, à qual o título se reporta; e a “fidelidade” (*Treue*), em questão, está na amizade e nos ideais dos integrantes do círculo.

Os capítulos oito, nove e onze não serão discutidos nesta seção. Devido à importância deles para esta dissertação, optamos por discuti-los e analisá-los separadamente, sendo que cada um terá uma seção específica nesta pesquisa.

Em “Duas cartas” (“*Zwei Briefe*”) a narrativa retoma o tom de diário: Júlio escreve duas cartas e, novamente, pressupomos que Lucinda seja a destinatária, já que não há menção explícita de quem seja este interlocutor.

A tradução portuguesa não respeita a divisão em fragmentos da primeira carta escrita por Júlio e, como forma e conteúdo não estão dissociados no projeto schlegeliano, a interpretação do leitor poderá sofrer algum prejuízo caso ele não contemple o texto original.

³² “Nun eifersüchtig bin ich eigentlich nicht; aber sage mir, was Ihr den ganzen Abend zusammen gesprochen habt? – Auf Amalien also? ist das möglich? So eine Kinderey! Von gar nichts habe ich mit ihr gesprochen, und darum war es amüsan. Und habe ich nicht eben so lange mit Antonio gesprochen, den ich doch eine Zeit her fast alle Tag sah?” (SCHLEGEL, 2005, p. 48).

As duas cartas têm a intenção de formar um todo, e por isso estão dispostas dentro de um mesmo capítulo. A primeira, escrita em fragmentos, anuncia logo nas primeiras linhas a chegada de um filho: “Vejo iluminar-se o teu rosto, com alegria sagrada, vejo que discretamente queres cumprir tão bela promessa. Vais ser mãe!” (SCHLEGEL, 1979, p. 139). Seguindo a nossa linha de análise, em que a relação de Júlio e Lucinda corresponde a uma alegoria do próprio fazer poético, podemos pensar que a chegada deste filho seja uma alegoria da publicação da própria obra.

O tom das duas cartas é bastante distinto. Júlio, a princípio, se mostra eufórico com a chegada deste filho e entusiasmado com a perspectiva de morar no campo:

Sejamos, pois, dignos do nosso lugar neste mundo tão belo, produzamos também frutos imortais que formem o espírito e a liberdade, entremos alegres na dança da humanidade. Quero instalar-me na terra, quero dar aplicação às minhas energias durante a luz do sol, para, depois do crepúsculo encontrar recompensa nos braços da mãe que será para mim, eternamente, uma verdadeira noiva. O nosso filho, brincando a sério, desenvolverá os seus jogos em nosso redor e inventará comigo, para teu divertimento, algumas diabruras. (SCHLEGEL, 1979, p. 140-141).³³

Já na segunda carta, a luminosidade e a vivacidade de Júlio desaparecem, sua narrativa se torna gélida e funesta:

Apoderou-se de mim um terror: senti-me como quem bruscamente se vê desamparado no meio de glaciares que vão crescendo a perder de vista, tudo me era estranho, tudo estava frio, e até as lágrimas que chorei me pareciam de gelo.

³³ “So lass uns denn unsre Stelle in dieser schönen Welt verdienen, lass uns auch die unsterblichen Früchte tragen, die der Geist und die Willkühr bildet, uns lass uns eintreten in den Reigen der Menschheit. Ich will mich anbauen auf der Erde, ich will für die Zukunft und für die Gegenwart säen und erndten, ich will alle Kräfte brauchen, so lange es Tag ist, und mich dann am Abend in den Armen der Mutter erquicken, die mir ewig Braut seyn wird, Unser Sohn, der kleine ernsthafte Schalk wird um uns spielen, und manschen Muthwillen gegen dich mit mir aussinnen.” (SCHLEGEL, 2005, p. 90).

Mundos maravilhosos aparecem e desaparecem no meu sonho angustiado. Estava doente e sofria muito, mas gostava da minha doença e tinha o sofrimento por bemvido [sic]. Odiava tudo quanto é terrestre, regozijava-me com a destruição e a ruína do que se ergue sobre a terra, sentia-me muito só e muito estranho; e tal como um espírito delicado se torna muitas vezes melancólico no meio da felicidade, porque reflete sobre a instantaneidade da alegria e a vaidade da vida, assim considerava eu o meu sofrimento com secreto prazer. (SCHLEGEL, 1979, p. 156).³⁴

A dissonância de humor e forma das duas cartas (uma é composta de fragmentos e a outra por prosa contínua) reúne os traços do espírito romântico, isto é, as marcas estéticas e filosóficas do romance moderno. A criação de Schlegel figurativiza o processo de formação pelo qual a humanidade passou - da antiguidade clássica até o momento vivido pelos românticos alemães. Talvez por isso na primeira carta a opção narrativa tenha sido o fragmento, o recurso formal seria uma tentativa do autor em nos apontar suas intenções. Em um dos seus fragmentos mais citados, Schlegel declara: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p. 51). Assim, o espírito da primeira carta nos oferece fragmentos de uma sociedade pautada na beleza e na comunhão com a natureza. Na segunda carta de Júlio temos, através de uma prosa fragmentária, a ruína do indivíduo moderno diante de uma existência enferma e cindida.

A alegoria construída nas cartas – a metamorfose histórico-cultural vivida pela humanidade, da antiguidade à modernidade – pode ser percebida em passagens como: “senti os sofrimentos por que passa uma vida humana, desde a luz solar da juventude

³⁴ “Da befiel mich Entsetzen, wie wenn ein Sterblicher sich in der Mitte unabsehlicher Eisgebirge plötzlich allein fände. Alles war mir kalt und fremd und selbst die Thräne gefror. Wunderliche Welten erschienen und schwanden mir im ängstlichen Traum. Ich hasste alles Irdische und freute mich, dass es bestraft und zerrütet würde; ich fühlte mich so allein und so sonderbar, und wie ein zarter Geist oft mitten im Schloss des Glücks über seine eigne Freude wehmüthig wird, und uns grade auf dem Gipfel des Daseyns das Gefühl seiner Nichtigkeit überfällt, so schaute ich mit geheimer Lust auf meinen Schmerz.” (SCHLEGEL, 2005, p. 101-102).

ardente até o pálido crepúsculo da idade encanecida” (SCHLEGEL, 1979, p. 153). Esse trajeto sentido por Júlio, de uma juventude solar até o crepúsculo de uma época encanecida, resume, de maneira metafórica, o percurso histórico da época de ouro até os modernos.

A nostalgia da antiga pátria e de um mundo sem fraturas moverá o espírito de Schlegel em busca de uma nova idade de ouro, ideal este alegorizado em “Duas cartas”:

Também eu julgava estar acordado quando contemplava a tua imagem, que cada vez mais se iluminava serenamente de pureza e de universalidade. Séria mas amável, essa imagem era bem a tua, e no entanto não era já a tua, pois me parecia agora uma forma divina que estava sendo nimbada de um brilho maravilhoso. Dir-se-ia que era um terrível raio de luz que emanasse da onipotência [sic] visível, **mas dir-se-ia também que era uma agradável claridade que procedia da idade de ouro.** (SCHLEGEL, 1979, p. 157-158, grifo nosso).³⁵

Lucinde traz em si a “universalidade” e a “luminosidade” de outrora. O emprego da palavra “luz” segue o uso de uma metáfora bastante recorrente na literatura e na filosofia; “luz” designa conhecimento, aproximação com o sagrado, busca da verdade. Portanto, a “luz” que procede da “idade de ouro” representa o conhecimento acumulado desde a antiguidade. A engenhosidade de Schlegel não está no uso de uma metáfora comum, e sim na sua representação. A luz como metáfora do conhecimento clássico é largamente empregada em *Lucinde*, e isso nos leva a construir uma hipótese sobre o nome da obra. Lucinda vem do radical *Luc* que significa “luz” em latim; sob esta ótica o nome passa a adquirir uma configuração simbólica e Lucinda torna-se símbolo de si mesma: a palavra que traz dentro de si a luz do conhecimento.

³⁵ “Aber ich glaube zu wachen, wenn ich dein Bild anschaute, das sich immer mehr zu einer heitern Reinheit und Allgemeinheit verklärte. Ernst und doch liebreizend, ganz Du und doch nicht mehr Du, die göttlich Gestalt umschienen von wunderbarem Glanz. Bald war es der fuchtbare Lichtstrahl der sichtbaren Allmacht und bald ein freundlicher Schimmer goldener Kindheit.” (SCHLEGEL, 2005, p. 102).

No capítulo “Júlio a Antônio” (*Julius an Antonio*), Schlegel retoma, em parte, a brincadeira feita no capítulo sete, e coloca Júlio para dialogar com Antonio. O episódio é subdividido em duas partes e narrado em primeira pessoa por Júlio. O capítulo exposto em duas partes, assim como no anterior, “Duas cartas”, sugere uma unidade formada a partir de espíritos distintos: a fantasia de Júlio e o cientificismo de Antonio. Nas duas partes Schlegel não dá voz a Antonio (alterego do próprio autor no *Conversa*); assim só temos acesso aos pensamentos e considerações de Júlio sobre Antonio.

No centro das reflexões, como não poderia deixar de ser, está o *Conversa Sobre a Poesia*. De forma alegórica Schlegel nos mostra que o grande poder da comunicabilidade reside na invisibilidade da matéria. Os ideais do círculo de Jena precisam romper os limites físicos, isto é, a esfera do próprio grupo, e se comunicar (*mitteilen*) com novos espíritos. O desejo e a necessidade de se partilhar o conhecimento estão presentes no fragmento [98] do *Lyceum*:

Estas são as leis fundamentais universalmente válidas da comunicação escrita: 1) é preciso ter algo que deva ser comunicado; 2) é preciso ter alguém a quem se possa querer comunicá-lo; 3) é preciso poder **comunicá-lo** efetivamente, **partilhá-lo** com alguém, não apenas se exteriorizar sozinho; senão seria mais acertado calar.³⁶ (SCHLEGEL, 1997, p. 35).

Os espíritos de Júlio e Antonio fundem esse ideal de comunicar e partilhar o conhecimento. Júlio, personagem do *Lucinde*, e Antonio, personagem do *Conversa*, são duas metades de um mesmo ideal: unir fantasia e intelecto com o objetivo de poder compartilhá-los com a sociedade. A amizade (*Freundschaft*) que acontece no plano

³⁶ O fragmento em destaque foi traduzido por Márcio Suzuki. Reproduz-se aqui parte de sua nota explicativa: “O original alemão joga aqui com os verbos *mitteilen* (comunicar, participar alguma coisa com alguém) e *teilen mit* (compartilhar, partilhar algo com alguém).” (Cf. nota de Márcio Suzuki, In: SCHLEGEL, 1997, p. 176).

individual deve se estender para toda a comunidade (*Gemeinschaft*): “Se eu não visse e não soubesse, que seria então da comunidade invisível dos nossos espíritos e a bela magia desta comunidade?” (SCHLEGEL, 1979, p. 168), é o que Júlio diz.

Através da invisibilidade da amizade de Júlio e Antonio, isto é, da amizade entre seres ficcionais, Schlegel realiza o seu projeto e sutilmente vai tecendo uma rede, muito bem tramada, para fisgar o leitor e inseri-lo no interior dessa amizade. A amizade do Conversa é comunicada por meio da figura de Antonio; Júlio, representante do espírito imaginativo, ao conversar com Antonio, amplia os limites do Conversa e passa a partilhar com nós, leitores, suas idéias. A amizade de Antonio e Júlio sai do plano individual (*Freundschaft*) para formar uma comunidade (*Gemeinschaft*) com os seus leitores:

Por que é que escolho esse processo? – Meu amigo, quem me dera conhecer um elemento mais sutil e mais culto para comunicar contigo! Quem me dera dizer-te de longe, com muita suavidade, e através de um véu delicado, as minhas melhores palavras! A conversa [*Das Gespräch*] é para mim demasiado ruidosa, demasiado próxima, demasiado particular. As palavras ditas em particular não significam senão um aspecto ou um fragmento do todo, daquele todo que eu desejaria que suspeitasses existir harmônico e perfeito.³⁷ (SCHLEGEL, 1979, p. 171-172).

Com essa fórmula narrativa baseada na conversa, Schlegel consegue metamorfosear seu interlocutor. Na citação acima, Júlio não está mais apenas conversando com Antonio: a conversa ultrapassa a esfera da particularidade e sugere uma conversa com o leitor (âmbito da universalidade). A “conversa” se apresenta como um subterfúgio lingüístico eficaz, para que Schlegel possa alcançar o espírito do outro e compartilhar (*teilen mit*) efetivamente

³⁷ “Warum aber auf diesem Wege? – O mein Freund, wenn ich nur noch ein feineres gebildeteres Element der Mittheilung wüsste, um das was ich möchte, in zarter Hülle leise aus der Ferne zu sagen! Das Gespräch ist mir zu laut und zu nah und auch zu einzeln. Diese einzelnen Worte geben immer wieder nur eine Seite, ein Stück von dem Zusammenhange, von dem Ganzen, das ich in seiner vollen Harmonie andeuten möchte.” (SCHLEGEL, 2005, p. 111).

suas reflexões. Ficam evidentes, nesta passagem do romance, a necessidade e o desejo de Schlegel de voltar-se para fora de si mesmo, já que o indivíduo acima de tudo é um ser social: “nenhum homem é apenas um homem, pois pode e deve ser, ao mesmo tempo, verdadeira e efetivamente toda a humanidade” (SCHLEGEL, 1994, p. 30).

No penúltimo capítulo, “Nostalgia e tranqüilidade” (*Sehnsucht und Ruhe*), o narrador em terceira pessoa nos apresenta uma cena – Júlio e Lucinda, à beira de uma janela, contemplam o sol nascente – e em seguida os personagens iniciam um diálogo.

Diante do sol, Júlio questiona Lucinda sobre o sentimento de nostalgia (*Sehnsucht*): “Por que será que sinto tão profunda nostalgia no meio desta serenidade e desta tranqüilidade?” (SCHLEGEL, 1979, p. 175). Novamente a metáfora da luz transporta o espírito de Júlio de volta para a Antiguidade. A nostalgia (*Sehnsucht*) sentida pelo personagem se tornou um conceito importante dentro da escola romântica. O termo evoca não apenas um saudosismo da idade de ouro, como também é uma tentativa de reconciliar o mundo espiritual e sensível: *Sehnsucht* não traduz somente a nostalgia, mas também o anseio por uma nova idade de ouro.

Então, Lucinda responde a Júlio: “É somente na tranqüilidade da noite que ardem e brilham na sua pela claridade, como neste sol magnífico, a nostalgia e o amor.” (SCHLEGEL, 1979, p.175). A fala de Lucinda retoma alguns elementos que já haviam sido discutidos no sexto capítulo. Em “Idílio sobre a ociosidade”, Júlio também defendeu a tranqüilidade como um estado de espírito necessário ao poeta, para que esse possa refletir sobre a produção, e condenou o poeta intempestivo. A forma narrativa empregada em “Nostalgia e Tranqüilidade” também é análoga ao “Idílio sobre a ociosidade”, sendo que o texto assume a forma teatral:

Júlio: Não é imaginação [*Fantasie*] vã. Infinita é a minha nostalgia [*Sehnsucht*] de ti, infinita e eternamente inacessível.

Lucinda: Seja como for, és tu o ponto onde meu ser encontra repouso.

Júlio: Repouso sagrado, não o encontrei senão nessa nostalgia, ó minha amiga.

Lucinda: E eu, nessa tranqüilidade feita de beleza, nessa nostalgia sagrada. (SCHLEGEL, 1979, p. 177).³⁸

A peça transcorre assim, sem ação dramática, nem acontecimentos espetaculares; Júlio e Lucinda dialogam na mais completa calmaria, uma letargia que incomoda. A perturbação é intencional, a tranqüilidade agora não é vista como um atributo elevado do poeta, o texto vai parodiar a inércia social e cultural em que Alemanha mergulhou. Schlegel reprova, mais uma vez, a esterilidade artística, a passividade de poetas diante dos tesouros culturais produzidos pela antiguidade. Poetas sem inventividade, meros reprodutores de fórmulas já gastas; faltam a esses falsos poetas “imaginação” (*Fantasie*) e principalmente “nostalgia” (*Sehnsucht*). O poeta deve explorar e visitar suas origens com a intenção de vivificar o antigo, para que ele se torne cada vez mais moderno.

No capítulo final de *Lucinde*, “Ludicidades da fantasia” (*Tändeleien der Fantasie*), Schlegel apaga os sinais do enunciador. E ele parece querer nos falar sem espíritos intermediários, não há sinais de que Júlio, Antonio ou Lucinda estejam narrando as linhas finais do romance. O último texto de *Lucinde* assemelha-se a um ensaio no qual estão condensadas as intenções (*Absichten*) de Schlegel:

Ter desígnios [*Absichten*], actuar por desígnios, enlaçar artisticamente uns desígnios com outros desígnios, para que surja um novo desígnio, é um mau hábito que está profundamente enraizado na natureza insensata do homem, que foi feito à imagem de Deus. Assim, quer ir e vir livremente,

³⁸ “Julius: Es ist nicht eitle Fantasie. Unendlich ist nach dir und ewig unerreicht mein Sehnen. Lucinde: Seys was es sey, Du bist der Punkt in dem mein Wesen Ruhe findet. Julius: Die heilige Ruhe fand ich nur in jenem Sehnen, Freudin. Lucinde: Und ich in dieser schönen Ruhe jene heilige Sehnsucht.” (SCHLEGEL, 2005, p. 114-115).

sem desígnio vogando sobre o rio de imagens e de sentimentos que eternamente flui na sua consciência, tem de estabelecer um projecto, tem de formular um desígnio, tem de obedecer a uma regra. (SCHLEGEL, 1979, p. 181).³⁹

Esse parágrafo representa a síntese das pretensões de Schlegel: *Lucinde* é o seu “desígnio enlaçado artisticamente”; em outras palavras, é o seu romance-projeto, em que a teoria do romance é ela mesma um romance. Schlegel olha para o passado para que no futuro “surja um novo desígnio”. A liberdade do poeta deve ser conduzida pelo intelecto: assim é *Lucinde*, uma obra cerebral que obedece a uma regra, a con-fusão romântica, na qual caos, fragmentação, diversidade, dissonância, ambigüidade, fantasia, são guiadas pela razão.

A dinâmica do espírito romântico, o eterno devir estão representados pela circularidade da obra no parágrafo final:

Este círculo mágico é que a cerca, e **este círculo é cada vez mais belo**. A alma não pode sair dele. **Tudo quanto forma e tudo quanto exprime tem a melodia de uma romanza [Romanze] maravilhosa, escrita de propósito sobre os belos segredos do mundo ingênuo dos deuses**. Essa romanza seria acompanhada pela música encantatória dos sentimentos, e seria ilustrada com as mais belas e significativas flores da maravilhosa vida do amor. (SCHLEGEL, 1979, p. 185, grifos nossos).⁴⁰

Lucinde está se filiando ao círculo dos escritores de espírito romântico. Assim como os autores citados no “Prólogo”: Petrarca, Bocaccio e Cervantes, Schlegel dispõe desse espírito inventivo. São escritores que contribuíram para que a poesia ingênuo dos antigos se

³⁹ “Absichten haben, nach Absichten handeln, und Absichten mit Absichten zu neuer Absicht künstlich verweben; diese Unart ist so tief in die närrische Natur des gottähnlichen Menschen eingewurzelt, dass er sich nun ordentlich vorsetzen und zur Absicht machen muss, wenn er sich einmal ohne alle Absicht, auf dem innern Strom ewig fließender Bilder und Gefühle frey bewegen will.” (SCHLEGEL, 2005, p. 116-117).

⁴⁰ “Immer schöner umgibt sie dieser Zauberkreis. Sie kann ihn nie verlassen und was sie bildet oder spricht, lautet wie eine wunderbar Romanze von den schönen Geheimnissen der kindlichen Götterwelt, begleitet von einer bezaubernden Musik der Gefühle und geschmückt mit den bedeutendsten Blüten des lieblichen Lebens.” (SCHLEGEL, 2005, p 119).

transformasse em poesia sentimental (artificial). O círculo mágico que enlaça essas obras não se assemelha a um círculo fechado e estéril, sendo que a circularidade promovida por esses romances é dinâmica. O movimento é similar a uma espiral, em que a circularidade conecta o homem com a história e a produção passada na tentativa de reencantar o futuro.

3. Pressupostos teóricos: Classicismo e Romantismo, uma batalha no ar ⁴¹

“É impossível ofender alguém que não queira aceitar a ofensa.”
(SCHLEGEL, 1997, p. 31).

Romantisieren (romantizar), para Friedrich Schlegel, não é um ato de embotamento, é antes um procedimento extremamente produtivo, ação gerada pelo intelecto e pela capacidade de imaginação. Trata-se de uma entidade viva, baseada na liberdade criadora e no cultivo de idéias a partir da reflexão sobre si mesmo e sobre seus oponentes.

O grupo de Jena, do qual Schlegel foi um dos maiores representantes, travou um duelo estético com os classicistas⁴² de Weimar. Goethe é a figura mais representativa desta outra corrente literária. No centro dessa batalha está a discussão estilística entre símbolo e alegoria. Goethe, defensor do símbolo, foi muitas vezes atacado e até elogiado pelas alegorias de Schlegel. Como derrotar e superar um oponente já consagrado pela crítica? O moderno e audacioso Schlegel percebeu, no final do século XVIII, os desafios de sua geração: a modernidade com todos os seus paradoxos, cisões e fragmentações (sob os quais ainda somos bombardeados). A vitória de suas idéias sobre o grupo de Weimar não poderia vir pela dissolução da concepção estética de Goethe, e sim pela fusão. A alegoria é uma das principais armas schlegelianas na busca dessa totalidade. O conceito de alegoria em

⁴¹ O subtítulo teve como inspiração uma citação de Mme. de Staël de 1813 (Apud SALIBA, 1991, p. 22): “os ingleses têm o império dos mares, os franceses o da terra, mas os alemães apenas o do ar”. Não concordamos com o julgamento depreciativo de Mme. de Staël quando diz “*apenas* o do ar”. Não há juízo de valor, por nossa parte, apenas defendemos que na Alemanha, diferentemente de outros países europeus, a revolução, nesse período, ficou no campo das idéias.

⁴² “A denominação *época clássica* abrange, porém, dois conceitos que, embora não sejam sinônimos, se complementam. *Classicismo* (*Klassik*) é a designação de um estilo de características próprias, baseadas em valores da antigüidade. [...] Já o conceito *clássico* (*Klassisch*) implica um juízo de valor, a qualidade extraordinária e exemplar de um autor, de uma época da literatura e da cultura de uma nação (por exemplo a época de Shakespeare, para a Inglaterra, e a de Corneille, Racine e Molière, para a França. Assim, a época clássica não se limita necessariamente a Goethe e Schiller, representantes do estilo literário denominado Classicismo[...])” (HEISE; RÖHL 1986, p. 33).

Schlegel não se opõe ao símbolo, tal como concebido por Goethe, dado que a alegoria abrange o símbolo.

Apesar das divergências estéticas, não se pode afirmar que Schlegel não tivesse admiração ou contato com os autores de Weimar:

Um fato histórico, especialmente, parece-me ter exercido um papel enganador no que se refere ao conhecimento das idéias: é a oposição entre românticos e clássicos (no sentido alemão da palavra), entre Jena e Weimar. As relações pessoais tampouco faltam aqui, sem sombra de dúvida (A. W. Schlegel e Schelling, em particular, freqüentam a casa de Weimar e lá são estimados; F. Schlegel inspira-se em Schiller, e Humboldt mantém correspondência com A. W. Schlegel); contudo, a diferença de idade e as rivalidades pessoais farão com que Goethe jamais se reconheça como romântico (os românticos, de sua parte, vêem durante algum tempo em Goethe a melhor concretização do seu ideal). (TODOROV, 1996, p. 214).

Antes de demonstrar o discurso alegórico em *Lucinde* como tentativa de agrupar a diversidade de idéias e pensamentos entre os dois autores (Schlegel e Goethe), será preciso efetuar um breve estudo sobre os conceitos de alegoria e símbolo. A pesquisa se aproveitou dos estudos teóricos de João Adolfo Hansen, Walter Benjamin e Tzvetan Todorov para compreender o embate estético entre Schlegel e Goethe. A abordagem não seguirá uma linha cronológica de autores e obras.

3.1. Alegoria X Símbolo

João Adolfo Hansen percorre em *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora* (1986) as transformações que o conceito de alegoria sofreu ao longo de mais de dois mil anos de história. Segundo ele, nos tempos de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, a alegoria era entendida como uma ferramenta retórica, uma técnica de construção do discurso. Poetas a empregavam como um ornamento da linguagem. A alegoria como tropos, como modo de

expressão dos poetas da Antigüidade, ainda não era adotada por eles como um procedimento de interpretação. Ainda de acordo com o estudioso, o construto poético na Antigüidade “filia a alegoria à metáfora”, e o que distingue uma da outra é o caráter quantitativo, pois: “a metáfora é um tropo do léxico [...], a alegoria equivale a um enunciado” (1986, p.13). Essa afirmação encontra eco na definição clássica de alegoria como metáfora continuada.

A alegoria ornamental expressa um pensamento que poderia ser expresso sem ornamento. Trata-se de um mecanismo de simples transposição de um sentido literal e próprio do que se pretende dizer (subtexto) para um sentido figurativo (texto). Em Schlegel a alegoria deixa de ser simples adorno, já que o autor a emprega para expressar o indizível, aquilo que jamais poderia ser dito de outra forma. “Do mais elevado, por ser inexprimível, só se pode falar de maneira alegórica.” (SCHLEGEL, 1994, p. 58).

A passagem da alegoria como ornamento (modo de falar) para a alegoria como interpretação (modo de entender) foi operada pelos teólogos. A “alegoria dos teólogos”, como é chamada, foi empregada como forma de análise e interpretação de textos sagrados. Para Hansen, o procedimento hermenêutico dos teólogos tem como pressuposto “algo estranho à Retórica da Antigüidade greco-romana, o essencialismo, ou a crença nos dois livros escritos por Deus, o mundo e a Bíblia.” (1986, p. 4). Enquanto a alegoria no período clássico era apenas um simbolismo lingüístico, os teólogos da Idade Média transformaram-na em um instrumento lingüístico capaz de revelar o “simbolismo natural”. Portanto, a alegoria passou a ter um manejo interpretativo.

As duas formas de alegoria, apesar de distintas, são difíceis de diferenciar. Como bem lembra Hansen, um texto pode trazer em si as duas formas alegóricas (ornamental/interpretativa). Quando há o uso da alegoria hermenêutica num discurso e o

leitor interpretá-lo como um discurso retórico, o texto, aos seus olhos, poderá se apresentar como incoerente. Schlegel talvez tenha sido vítima de uma confusão semelhante. Seus escritos podem ter sido lidos sob uma perspectiva errada. Considerado um escritor maldito, foi incompreendido em sua época, provavelmente porque não souberam (puderam?) compreender (aceitar?) o seu pensamento estético. No que diz respeito ao uso de um outro tropos comum na escrita de Schlegel, a ironia, podemos verificar a crítica contundente exercida por Hegel aos românticos de Jena no prefácio da Fenomenologia do Espírito e na introdução da Estética. Francisco Ortega acredita que os equívocos produzidos pela teoria estética no século XIX são decorrentes da crítica hegeliana à ironia romântica⁴³:

Segundo Hegel, a ironia seria a expressão de um subjetivismo individualista de subjetividade “vaidosa” e “vazia”, que anula todo conteúdo e toda objetividade: “Outra expressão da negatividade irônica reside na afirmação da *vacuidade* do concreto, do moral, de tudo o que é rico em conteúdo, na afirmação da nulidade de tudo o que é objetivo e possui um valor imanente. Quando o *eu* adota este ponto de vista, tudo lhe parece mesquinho e vão, a não ser a sua própria subjetividade que, isolada, fica também vazia e vã”. (ORTEGA, 2000, p. 28).

Hegel confere uma negatividade ao subjetivismo dos românticos de difícil sustentação. Isso porque ele olhou para a ironia schlegeliana sem a amplitude que esta merecia. Ver a ironia como um ato de expressão subjetivo e individual em que o sujeito, ao buscar a consciência de um saber absoluto, é engolido por um solitário movimento de interiorização, não só reduz como falseia as verdadeiras intenções de Schlegel. Hegel detectou o espírito contemplativo dos românticos, mas não percebeu o movimento de exteriorização da ironia. Construída a partir da alegoria, a ironia é operada, em Schlegel, justamente com a intenção de promover a objetividade e a reflexividade da obra. O uso da

⁴³ Esta dissertação não se debruçará sobre o estudo da ironia em Schlegel, mas a crítica de Ortega se torna pertinente pelo fato de que é através da alegoria que Schlegel constrói a ironia.

alegoria liberta a obra do solipsismo criticado, equivocadamente, por Hegel. Mas o que realmente separa o pensamento de Hegel dos românticos, para Artur Bispo dos Santos Neto, está na natureza distinta de suas preocupações; Hegel está preocupado com o sujeito ético e político enquanto o essencial para os românticos se apresenta no fazer artístico:

Hegel se afasta profundamente do romantismo originário, porque o mesmo trata com um modelo de consciência extremamente frágil, que não é capaz de efetivar-se no mundo, permanecendo em constante aporia com a realidade histórica e política. A crítica hegeliana à consciência romântica ou à “bela alma” é a crítica à insuficiência moral e ética da mesma, é uma crítica que tem uma natureza política. (SANTOS NETO, 2005, p. 95).

Com perspectivas distintas no âmbito estético, Schlegel e Goethe deflagram a guerra romântica entre símbolo e alegoria. É no romantismo que essas duas categorias passam a designar formas opostas de representação⁴⁴ (na Antigüidade, na era medieval, e no Renascimento não havia essa distinção entre o alegórico e o simbólico). Hansen parte do discurso de Friedrich Creuzer para construir a sua definição sobre como os românticos entendiam símbolo e alegoria:

“Assim, o simbólico é marcado pelo momentâneo; este falta ao alegórico, em que ocorre uma progressão lenta de uma série de momentos”. Em outros termos, romanticamente o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para* o universal. (HANSEN, 1986, p. 06).

Em Teorias do Símbolo, no capítulo “A crise romântica”, Tzvetan Todorov credita aos escritos de Karl Philipp Moritz⁴⁵ um papel germinal – “Parece-me que Moritz foi o primeiro a ter *reunido* em sua obra todas as idéias (obviamente ele não as inventou) que determinarão o perfil da estética romântica”. (TODOROV, 1996, p. 194)

⁴⁴ Todorov afirma ser Goethe o responsável por introduzir a oposição entre símbolo e alegoria. (1996, p. 253.)

⁴⁵ Karl Philipp Moritz (1756 a 1793), autor de *Versuch einer deutschen Prosodie* (1786), é mais conhecido pelo romance *Anton Reiser* (1785-1790).

Portanto, Todorov não o vê como o fundador da estética romântica, mas como um autor que soube expor e sintetizar - já em 1785, no seu ensaio “Sobre a imitação formadora do Belo” - as idéias de base do movimento romântico. Moritz critica com habilidade o princípio da imitação, deslocando o caráter mimético da obra para o ato criativo (o poeta passa a imitar o Criador e não mais a sua criação). Reavalia o conceito de Belo clássico. Descreve a obra como algo completo em si mesmo (uma totalidade orgânica) estendendo esse conceito ao homem, que “tem seu próprio valor em si mesmo. [...] O espírito do homem é um todo completo em si mesmo” (MORITZ apud TODOROV, 1996, p. 203). Esse pensamento rompe com a ótica cristã da hermenêutica medieval, que tem em Deus o único objeto de revelação. E inclui, em seus escritos, a discussão mais cara a esta pesquisa, o embate entre símbolo e alegoria. Todorov alerta para o fato de que Moritz não encontra em sua época uma palavra para designar o conceito de símbolo (na acepção romântica) e, por isso, emprega o termo “belo” em seu lugar:

O belo genuíno consiste em que uma coisa significa apenas a si mesma, designa apenas a si mesma, consiste em que é um todo completo em si. A alegoria, na medida em que contradiz o conceito de beleza nas artes figurativas, não merece lugar algum na série do belo, não obstante todo zelo e esforço, ela não tem valor algum, tanto quanto não o têm as palavras com as quais escrevo. (MORITZ apud TODOROV, 1996, p. 208, grifo nosso).

Os membros do grupo de Jena souberam reconhecer o valor de Moritz: “Apenas um escritor, que eu saiba, empregou expressamente nesse sentido mais elevado o espírito da imitação nas artes: é Moritz [...]”(August SCHLEGEL apud TODOROV, 1996, p. 194); ou ainda: “Constitui um grande mérito de Moritz ser o primeiro dentre os alemães e o primeiro em geral a representar a mitologia com esse caráter de absoluto poético que lhe é próprio.” (SCHELLING apud TODOROV, 1996, p. 195).

Mas pode-se perceber, através das idéias de Moritz sobre alegoria, a tensão e o distanciamento de idéias entre Friedrich Schlegel e os representantes de Weimar. Introduzido por Goethe⁴⁶, Moritz conviveu quatro anos com os literatos de Weimar. O grupo de Goethe via no símbolo (signo motivado, acabado e completo em si) o modelo de perfeição poética. Schlegel enfrentou dificuldade para defender sua causa - a primazia da alegoria sobre o símbolo. Essa dificuldade, no entanto, não foi experimentada pelo autor de *Lucinde* como um fator negativo. Schlegel não busca a conformidade de idéias, uma vez que a dinâmica de sua reflexão baseia-se, justamente, no confronto das idéias: “a sinfilosofia⁴⁷ não se faz em nome da semelhança, mas da complementaridade; [...] que pensem “um contra o outro”. Aí estão as condições ótimas da criação, seja ela filosófica ou poética”. (TODOROV, 1996, p. 212).

No capítulo sobre a metacrítica buscaremos demonstrar como Schlegel constrói alegoricamente esta atividade “sinfilosófica”. Pretendemos mostrar como o confronto entre símbolo e alegoria é respectivamente representado nos romances *Meister* (Goethe) e *Lucinde* (Schlegel).

João Adolfo Hansen, em *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*, preocupa-se com a “alegoria do Renascimento”, modelo alegórico que foi introduzido pelos florentinos no século XV. Os autores nesse período empregaram-no como um instrumento de produção e interpretação. A alegoria florentina não é uma simples fusão da alegoria clássica com a hermenêutica da Idade Média. Os poetas renascentistas incorporaram novos elementos na produção literária, como os hieróglifos egípcios, a astrologia, a alquimia, a

⁴⁶ A historiografia literária aponta o ano de 1786 como o início do período do Classicismo alemão. Esse foi o ano em que Goethe viajou à Itália, onde encontrou Moritz e o trouxe para Berlim.

⁴⁷ “Sinfilosofia” ou “simposia” – são termos cunhados por Friedrich Schlegel para designar uma produção (individual) - filosófica ou poética - gerada a partir do confronto de idéias (coletivo).

Cabala, etc. A introdução e a combinação destes dispositivos forneceram uma diversidade produtiva e interpretativa ao fazer poético. O uso do hieróglifo egípcio potencializa o caráter enigmático da alegoria e, juntamente com os outros componentes, desloca, ou melhor, amplia a interpretação hermenêutica medieval para além do religioso.

Hansen destaca o humanista Marsilio Ficino como um importante defensor do modelo alegórico renascentista. A princípio, dentre as alegorias analisadas pelo estudioso, a de Ficino parece ser a mais próxima do ideal alegórico de Schlegel. Algumas passagens do texto de Hansen podem indicar em que direção o pensamento de Schlegel converge com o do florentino:

Em Marsílio Ficino, ela é um *misto retórico-hermenêutico* pois, segundo sua orientação neoplatônica, as “coisas elevadas” da ordem poética estão para além de qualquer conceito: a alegoria efetua um sentido inefável. Evidencia-se a questão da *arte*: alegoria é dispositivo da invenção, incluindo o que a retórica antiga separava como elocução ou “ornamento”. Como *ars inveniendi*, valoriza o engenho do sábio e do artista. (HANSEN,1986, p.67)

O método alegórico florentino baseia-se, pois, numa pressuposição: o ser divino se revela de várias maneiras, tarefa do erudito-poeta é rastreá-las em todas as suas manifestações demonstrando a unidade na diversidade. (HANSEN,1986, p. 67).

Assim como Schlegel, Ficino privilegia a alegoria como instrumento poético, valoriza o “engenho” artístico, vê o poeta como um mediador ideal, capaz de dar visibilidade ao Absoluto, e tem um certo fascínio pelos hieróglifos egípcios.

Mas a aparente comunhão entre os pensadores renascentista e romântico se desfaz ao longo da exposição de Hansen, e isso pela simples razão de que a alegoria ficiniana é, na concepção romântica, na verdade, simbólica:

Leia-se o que Ficino escreve: “Os sacerdotes egípcios, para significar as coisas divinas, não empregavam letras, nem figuras completas de plantas, árvores ou animais, pois Deus sem dúvida alguma tem um conhecimento das coisas que não é um pensamento completo e discursivo, mas de alguma maneira sua **forma simples e direta**. Vossa representação do tempo, por exemplo, é múltipla e móvel, toma o fato de que ele se escoia e de que, por uma espécie de revolução, liga o começo ao fim; o tempo produz uma infinidade de coisas e as destrói uma a uma. Os Egípcios juntavam todo esse discurso numa única imagem, em que estava figurada uma serpente alada que prende a cauda com a boca.” (CHATEL apud HANSEN, 1986, p. 71, grifo nosso.)

Os autores se distanciam no tratamento da alegoria: enquanto Ficino busca a imediatez alegórica, partindo do universal (o tempo) para chegar no particular (símbolo da serpente), Schlegel está na via contrária, pois para ele o sentido da alegoria se constrói num processo contínuo (indireto) e segue do particular para o universal. No exato momento em que as idéias de Schlegel e Ficino se distanciam percebe-se um outro movimento, o de aproximação entre o modelo alegórico florentino e o simbólico de Goethe:

Há uma grande diferença segundo o poeta busque *o particular em vista do geral* ou veja o geral no particular. Do primeiro caso *nasce a alegoria*, na qual o particular vale unicamente como exemplo geral; o segundo é no entanto conforme a natureza da poesia: ela diz um particular sem que parta do geral e o indique. Porém aquele que capta vivamente esse particular recebe ao mesmo tempo o geral, sem disso se dar conta, ou apenas posteriormente. (GOETHE apud TODOROV, 1996, p. 257).

Portanto, existe uma similaridade conceitual entre Goethe e Ficino.

Schlegel elege a alegoria em detrimento do símbolo, justamente pelo aspecto de inacabado que este recurso confere à obra: “Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se pressente o espírito em devir” (SCHLEGEL, 1997, p. 34) A alegoria traz em si a idéia de incompletude, traço estético valorizado pelo autor. O caráter de obra inacabada justifica a opção de Schlegel por uma escrita fragmentária. Novalis

também é um defensor dos fragmentos e diálogos por serem formas especialmente adequadas para efetuar uma produção dinâmica, em eterno devir.

Assim, ao romper com o modelo de imitação (no sentido clássico –*Klassik*), os românticos voltaram-se para o processo de produção – forma, obra em devir. Essas preocupações levaram Schlegel a pensar a própria linguagem como um organismo em atividade. Mas, no caso de Schlegel, a produção literária ultrapassa mesmo a instância alegórica e remete a uma questão mais audaciosa, a que trata dos próprios limites da representabilidade e comunicabilidade por meio da linguagem. (MAAS, p. 04 do manuscrito digitado).

A principal alegoria presente em *Lucinde* é a da palavra poética. A personagem Lucinda será lida, aqui, como um discurso figurativo das potencialidades da palavra poética. A grande protagonista desse romance é a palavra em atividade e constituída por alegorias e figuras. Ao analisar a teoria dos românticos de Jena, Todorov declara:

O sujeito falante constitui apenas uma máscara tomada por empréstimo ao único e invariável sujeito da enunciação, a própria linguagem. O escritor não é aquele que se serve da linguagem, mas aquele do qual a linguagem se serve: “Um escritor é uma pessoa animada⁴⁸ pela linguagem” (*Sprachbegeistert*). (TODOROV, 1996, p. 225).

O teólogo Ernst Daniel Schleiermacher é o membro do grupo de Jena que mais se distancia de Schlegel no que se refere ao uso da alegoria, já que cada um lhe atribui funções diferentes. No interior do círculo de Jena, Schleiermacher representa um grupo específico:

⁴⁸ Sugerimos a tradução do termo *Sprachbegeistert* por “entusiasmado pela linguagem” que é a tradução etimológica de *begeistert*, “entusiasmado” (com o deus, o espírito- *Geist* – em si.)

o hermenêutico. O teólogo (considerado o fundador da hermenêutica moderna) está preocupado com a interpretação da obra no sentido de atribuir uma verdade ao texto:

O pressuposto fundamental da hermenêutica estabelecida por Schleiermacher é, certamente, o da transparência da linguagem, sendo o procedimento hermenêutico o método de interpretação capaz de atingir a verdade do texto, a partir da investigação de seus pontos aparentemente obscuros (*herméticos*). (MAAS, p. 6 do manuscrito digitado)

O traço obscuro da linguagem poética é concebido por Schleiermacher como um equívoco (*Missverstehen*) que deve ser eliminado por meio de um método de interpretação. Em Schlegel, ao contrário, o *Missverstehen*, em geral veiculado pela linguagem figurada e alegórica, tem um estatuto mais positivo e menos dramático. Os limites impostos pela linguagem referencial são superados pela figurativização do discurso. A alegoria é entendida por Schlegel como potencializadora de sentidos, alargando as possibilidades representativas e significativas da linguagem referencial – “a arte exprime o que a língua não diz” (TODOROV, 1996, p. 242). Em *Lucinde* podemos verificar a positividade do termo “equivoco” dada por Júlio: “Os desentendimentos [*Missverständnisse*] também são úteis, já que por via deles se discute o que há de mais sagrado”. (SCHLEGEL, 1979, p.144).

Portanto, a crítica deve revelar os mecanismos de produção e criação da obra poética, isto é, o fazer artístico, e não o “sentido” da obra, como o quer a crítica hermenêutica de Schleiermacher. Para Schlegel, o sentido deve ser construído pela capacidade de imaginação do leitor. O crítico descobre o caminho que o poeta trilhou para chegar ao indizível. Porém, o leitor pode e deve encontrar a face (do indizível) por si só. A face obscura é intraduzível, e, por isso, só pode ser expressa pela alegoria, pelo sentido

figurado. O sentido se constrói pelo reconhecimento da ausência do que se quer dizer. Ele está presente através da ausência. O que se quer dizer está naquilo que não é (não pode ser) dito.

A alegoria “significa”, o símbolo “é”. Para melhor entendermos essa afirmação, parece oportuno fazer uma breve visita ao artigo de Goethe, escrito em 1797, *Sobre los objetos de las artes plásticas* (“Sobre os objetos das artes figurativas”), no qual ele afirma:

Por outra parte también hay obras de arte que se destacan por la razón, el ingenio y la galantería. Por ello podemos contarlas entre las alegóricas: de éstas se puede esperar poco, pues destruyen el interés en la representación y hacen retraerse al espíritu, apartando su visión de lo que está realmente representado. **La alegoria y el símbolo se distinguen por el hecho de que el segundo designa indirectamente, lo que la primera designa directamente.** (GOETHE, 1999, p. 85, grifo nosso).

“O alegórico se distingue do simbólico pelo fato de que o segundo designa indiretamente; e o primeiro diretamente”: Essa passagem pode causar um certo problema de compreensão, pois, ao indicar a alegoria como “direta” e o símbolo como “indireto”, ela parece afirmar algo contrário ao que vimos até agora (ou seja, a concepção de alegoria como forma que constrói o seu sentido de modo continuado e progressivo, e do símbolo como sentido “momentâneo”). A despeito dessa primeira impressão, a alegoria e o símbolo, designados por Goethe como formas direta e indireta, respectivamente, não equivalem aqui, ao momentâneo e progressivo. E isso porque Goethe emprega a alegoria como “direta”, não no sentido de significar algo simultâneo ao ato da enunciação, mas como algo que se refere imediatamente a algo fora de si. Já o símbolo é entendido como “indireto” porque a intenção de designar algo pelo símbolo é dada apenas num segundo momento. Antes mesmo de “significar” algo o símbolo o “é”. Resumindo, em Goethe o símbolo pode

significar outro algo (fora de si) indiretamente, enquanto a alegoria significa (algo fora de si) diretamente. Ao observar a oposição entre símbolo e alegoria em Goethe, Todorov afirma:

A alegoria significa diretamente, isto é, a única razão de ser de sua face sensível é transmitir um sentido. O símbolo significa apenas indiretamente, de maneira secundária: ele existe antes de mais nada por si mesmo e apenas num segundo momento descobrimos também que ele significa. Na alegoria, a designação é primária; no símbolo, secundária.(TODOROV, 1996, p. 254).

Schlegel não compartilha dessa pretensão do símbolo de “ser”. Como o símbolo pode “ser” e exprimir o indizível se é impossível conhecer a face inteligível do mundo? Como superar o limite concreto da palavra e tornar sensível o espírito da letra? Schlegel recorre à alegoria como a única possibilidade de o finito expor o infinito. Victor-Pierre Stirnimann, tradutor do *Gespräch über die Poesie* (Conversa Sobre a Poesia) para o português, escreveu sobre a forma expositiva de Schlegel:

Se o absoluto não pode ser representado em si mesmo, **o ponto de enlace entre o absoluto e o finito é o quase-representável**, podendo-se evocá-lo apenas à medida que se apresente como parcial e provisório, mero indicador de uma presença, continuamente em processo de montagem e desmontagem. (STIRNIMANN, 1994, p. 17, grifo nosso).

Portanto, a alegoria, em Schlegel, é a maneira pelo qual o indizível é exposto. O símbolo tem como objetivo a representação de algo somente e a partir de si mesmo, sendo por isso inadequado para expressar o indizível, que só se deixa apresentar (*darstellen*) pela alegoria.

Jeanne-Marie Gagnebin escreveu o artigo “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza” com o intuito de explicar o termo *Darstellung* (apresentação) utilizado por Walter Benjamin no prefácio de Origem do Drama Barroco Alemão. A proposta da pesquisadora é que se traduza *Darstellung* por “apresentação” ou “exposição” e não por “representação” nesse contexto benjaminiano. Gagnebin esclarece que Benjamin aplicava em seu sistema filosófico a “exposição da verdade” (*Darstellung der Wahrheit*) e não sua representação (*Vorstellung*). E, ao afirmar que aos olhos de Benjamin a “exposição da verdade” e não sua “representação” é tarefa da filosofia, Gagnebin mostra a insuficiência do verbo e que a verdade só pode existir enquanto um evento, isto é: “que a verdade só pode existir enquanto se expõe, se apresenta, se mostra a si mesma”. (GAGNEBIN, 2006, p. 04). É nesse sentido que entendemos a opção de Schlegel pela alegoria, como um instrumento de exposição e não de representação do “absoluto”. O método de exposição da filosofia benjaminiana estudado por Gagnebin pode ser empregado na compreensão do sistema de exposição da poética de Schlegel:

Como a filosofia, se quiser mostrar, expor, apresentar a verdade, só o pode quando respeitar a incomensurabilidade desta última à linguagem e, nesse sentido somente consegue expor a verdade ao mostrar a insuficiência da linguagem que tenta dizê-la [...] -, assim também a verdade deve, essencialmente, expor-se a si mesma; ou dito de maneira mais polêmica, não pode existir em si mesma em uma autoridade soberana e inefável, mas só pode se realizar em sua auto-exposição, em particular em sua auto-exposição nas artes e na linguagem. (GAGNEBIN, 2006, p. 4).

O indizível se mostra na ausência do que é dito; o absoluto se deixa entrever como um acontecimento lingüístico - é justamente nos espaços, nas ausências de sentido mediato que a alegoria, em Schlegel, apresenta a existência do absoluto e o traz para o domínio do conhecimento. A alegoria vai contra a essa pretensa autoridade do símbolo de existir e de

representar algo por si mesmo. Ao romper com os limites da linguagem referencial a alegoria impulsiona a linguagem e expõe a face inteligível do mundo.

Walter Benjamin vê a dissociação estética da alegoria e do símbolo, instaurada pelo romantismo, como um ato “distorcido”, “contrário à vida” que desterrou a crítica de arte moderna para um terreno “desertificado”. A perfeição almejada pelo símbolo leva o indivíduo a se perder em sua “bela alma” (Cf. BENJAMIN, 2004, p. 173-174). A auto-suficiência do símbolo encerra o indivíduo num círculo, apartando-o da comunidade. Benjamin condena a construção negativa da alegoria promovida por Goethe e seus contemporâneos:

O pensamento simbolizante de finais do século XVIII era tão estranho à forma de expressão alegórica original que as tentativas, muito esporádicas, de discussão teórica conducente ao esclarecimento da alegoria não têm qualquer valor – fato bem representativo desse antagonismo profundo. **Goethe faz, de passagem, uma reconstrução negativa da alegoria que pode ser vista como sintomática:** ‘Há uma grande diferença entre o poeta procurar o particular para chegar ao geral e contemplar o geral no particular. No primeiro procedimento temos uma alegoria e o particular serve apenas como exemplo, como caso exemplar do geral. Mas na segunda situação estamos de facto perante a natureza da poesia: ela dá expressão a um particular sem pensar no geral e sem apontar diretamente para ele.’ (BENJAMIN, 2004, p. 175, grifo nosso).

A crítica benjaminiana sente falta de uma discussão mais profunda sobre esse caos criado pelos românticos, ao desagregar o símbolo da alegoria. Com seus estudos acerca do Barroco, Benjamin busca salvar a crítica estética dos efeitos deste “pensamento simbolizante” edificado a partir do final do século XVIII:

Mas essas obras [emblemas barrocos] foram encobertas pelo veredicto dos conceitos classicistas que sobre elas recaiu. Numa palavra, pela denúncia da alegoria, que é uma forma de expressão, como modo de ilustração significante. Ora, a alegoria – e as páginas que se seguem procurarão

demonstrar esta tese – não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita. (BENJAMIN, 2004, p. 176).

Benjamin acredita que Friedrich Creuzer poderia ter aprofundado o embate entre símbolo e alegoria:

Por isso a distinção entre estes dois modos deve ser procurada no momentâneo, que a alegoria não conhece... No outro caso [no símbolo] estamos perante uma totalidade momentânea, aqui existe uma progressão numa seqüência de momentos. Por esta razão, é a alegoria, e não o símbolo, a conter em si o mito..., cuja essência se exprime mais perfeitamente na progressão do poema épico”. (CREUZER apud BENJAMIM, 2004, p. 179).

Apesar de compartilhar das idéias classicistas acerca do símbolo, Creuzer também defende a concepção de que o símbolo “é” algo, enquanto a alegoria “significa” algo (já discutida aqui):

O “humano” como “suprema plenitude da essência do ser” era o que o Classicismo buscava; mas, ao desprezar a alegoria, aprendeu nesse anseio apenas uma miragem do simbólico. Isto explica que em Creuzer encontremos uma comparação, não muito distante das teorias correntes, do símbolo com a alegoria, [...]. A “diferença entre a representação simbólica e a alegórica” está em que “esta significa apenas um conceito geral, ou uma idéia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria idéia tornada sensível, corpórea [...]”. (BENJAMIN, 2004, p. 179).

É nesse momento que Benjamin reclama a ausência de um ponto de vista inovador por parte de Creuzer, e que nós acreditamos que Friedrich Schlegel produziu. A obra como instância momentânea, encerrada em si mesmo, portanto simbólica, não é descartada por Schlegel. Muito pelo contrário: para ele, o simbólico soma-se ao alegórico (uma obra em progressão). Um possuiu o que falta ao outro, e por isso devem coexistir. Schlegel não

valoriza apenas o momento (a obra em si), mas o caminho trilhado para se chegar a este momento. A alegoria, diferentemente do símbolo, traz em si o caráter histórico da humanidade. A idéia de progressão, da obra como um diálogo entre textos e épocas, é muito cara a Schlegel. Este traço histórico da alegoria, presente em *Lucinde*, é o que Benjamin vai valorizar na produção barroca: “Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo.” (2004, p. 180). E a amplitude histórica conferida à alegoria não se limita aos estudos de Creuzer; segundo Benjamin, ela está também em Görres:

Não aposto muito na hipótese distintiva que diz que o símbolo é e a alegoria significa... basta-nos a explicação do primeiro como signo das idéias – autárquico, compacto e entrincheirado em si mesmo -, e da segunda como figuração das mesmas em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão um para o outro como o grande, mudo e poderoso mundo natural da montanha e das plantas para a história humana, viva e em contínua progressão. (GÖRRES *apud* BENJAMIN, 2004, p. 179).

Schlegel reconhece a oposição símbolo/alegoria, mas não descarta a alegoria, como Goethe o fez. Seguindo esse traço histórico presente no alegórico, no capítulo “Uma reflexão” de *Lucinde*, Schlegel constrói um diálogo figurado para debater a idéia goethiana de que: “O alegórico se distingue do simbólico pelo fato de que este designa indiretamente; aquele, diretamente.” Todas as oposições, discutidas até aqui, para distinguir alegoria do símbolo como: “momentâneo/progressivo”; “do particular para o universal” “determinado/indeterminado” estão apresentadas (*dargestellt*) neste fragmento de *Lucinde*:

O indeterminado tem mais mistério, mas o determinado tem mais magia. A confusão incitatriz⁴⁹ [*Die reizende Verwirrung*] do indeterminado é mais romântico [sic], mas a sublime formação do determinado é mais genial. A beleza do indeterminado é fugidia como a vida das flores e a adorável juventude dos sentimentos mortais; a energia do determinado é transitória como a tempestade verdadeira e como o verdadeiro entusiasmo.

Quem poderá medir, e quem poderá comparar o valor infinito de um e de outro, quando os dois se encontram unidos no seu verdadeiro destino que é o de preencher todos os vazios, que é o de servir de mediano entre as individualidades masculina e feminina e a humanidade infinita?

O determinado e o indeterminado, bem como a plenitude das suas relações determinadas e indeterminadas, formam um todo e uno, a coisa mais maravilhosa e ao mesmo tempo mais simples, uma coisa inferior e ao mesmo tempo superior. O próprio Universo não é mais do que um jogo do determinado com o indeterminado, e a verdadeira determinação do determinável é uma miniatura alegórica da vida e do movimento do fluxo eterno da criação.

Com eterna e constante simetria, ambos tendem, por vias opostas, a aproximar-se do infinito, e afastar-se do infinito. Com lentos mas seguros progressos, o indeterminado, que parte do centro da sua finitude e da sua beleza, dilata o seu desejo inato até ao ilimitado. O perfeito determinado, pelo contrário, com um salto ousado projeta-se para fora do bem-aventurado sonho do querer infinito e entra nos limites do ato infinito, e tornando-se cada vez mais fino, incessantemente se dilata na nobre auto-limitação e na bela moderação. (SCHLEGEL, 1979, p. 163-164).⁵⁰

Masculino e feminino são metáforas construídas por Schlegel para designar a obra

Meister (masculino) e o próprio romance *Lucinde* (feminino). Essa leitura irá ganhar maior

⁴⁹ A tradução é do português Álvaro Ribeiro. Podemos traduzir o original *Die reizende Verwirrung* por “A confusão fascinante”.

⁵⁰ “Das Unbestimmte ist geheimnisreicher, aber das Bestimmte hat mehr Zauberkraft. Die reizende Verwirrung des Unbestimmten ist romantischer, aber die erhabene Bildung des Bestimmten ist genialischer. Die Schönheit des Unbestimmten ist vergänglich wie das Leben der Blumen und wie die ewige Jugend sterblicher Gefühle; die Energie des Bestimmten ist vorübergehend wie das ächte Ungewitter und die ächte Begeisterung.

Wer kann messen und wer kann vergleichen was eines wie das andre unendlichen Werth hat, wenn beydes verbunden ist in der wirklichen Bestimmung, die bestimmt ist, alle Lücken zu ergänzen und Mittlerin zu seyn zwischen dem männlichen und weiblichen Einzelnen und der unendlichen Menschheit?

Das Bestimmte und das Unbestimmte und die ganze Fülle ihrer bestimmten und unbestimmten Beziehungen; das ist das Eine und Ganze, das ist das wunderlichste und doch das einfachste, das einfachste und doch das höchste. Das Universum selbst ist nur ein Spielwerk des Bestimmen des Unbestimmen und das wirkliche Bestimmen des Bestimmbaren ist eine allegorische Miniatur auf das Leben und Weben der ewig strömenden Schöpfung.

Mit ewig umwandelbarer Symmetrie streben beyde auf entgegengesetzten Wegen sich dem Unendlichen zu nähern und ihm zu entfliehen. Mit leisen aber sichern Fortschritten erweitert das Unbestimmte seinen angebohrnen Wunsch aus der schönen Mitte der Endlichkeit ins Gränzenlose. Das vollendete Bestimmte hingegen wirft sich durch einen kühnen Sprung aus dem seeligen Traum des unendlichen That und nimmt sich selbst verfeinernd immer zu an grossmüthiger Selbstbeschränkung und schöner Genügsamkeit.”

(SCHLEGEL, 2005, p. 105-106).

sustentação argumentativa na análise do capítulo *Charakteristik der kleinen Wilhelmine* (“Característica da pequena Guilhermina”), que empreenderemos no capítulo seguinte.

4. “Características da pequena Guilhermina”

4.1. Metacrítica

O jogo metafórico construído por Schlegel no capítulo intitulado “Características da pequena Guilhermina” (“*Charakteristik der kleinen Wilhelmine*”) introduz os conceitos de crítica e metacrítica. Sobre o ideal de crítica Schlegel declara, neste conhecido fragmento:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte. (SCHLEGEL, 1997, p. 38).

Schlegel concebeu o romance *Lucinde* à luz desse fragmento. Para ele, a crítica de arte não deveria ser um objeto da filosofia e sim da própria arte. A crítica não poderia se situar fora do “reino da arte”, nem tampouco ser empreendida por espíritos apoéticos. Schlegel levou seu ideal às últimas consequências a ponto de se fazer incompreensível. Seligmann atribui a Walter Benjamin o resgate de Schlegel e Novalis. Ao desconstruir o mito dos românticos irracionalistas, que havia se formado em torno deles, Benjamin vai demonstrar a importância desses autores:

O pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel e, em grande parte, também as de Novalis. A relação consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras também serão desenvolvidas. Schlegel diz num trecho de *Lucinde*: “o pensar tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode pensar sem fim”. (BENJAMIN, 2002, p. 27).

Como se vê, Benjamin percebeu a centralidade do conceito de reflexão⁵¹ em Schlegel e, para demonstrar esse conceito, recorre às páginas de *Lucinde*. Ora, como Benjamin poderia incorporar o discurso ficcional para configurar a noção de reflexão (base de toda teoria romântica) em Schlegel? Seligmann, tradutor e estudioso da obra benjaminiana, declara em nota :

Lucinde é o nome do romance de F. Schlegel, concebido em 1794 e concluído e publicado em 1799, e que desde então tem provocado uma recepção polêmica. Para Dilthey, por exemplo, esta obra é “tanto imoral quanto não possui uma forma literária e portanto é condenável” (*Leben Schleiermachers*). Já Fichte recebeu a obra como um “produto de gênio”. O original desta obra de Schlegel está justamente na tentativa de conciliar a ficção com a reflexão filosófica e estética, quebrando ao mesmo tempo os gêneros convencionais. Como ele mesmo afirmou em seu *Gespräch über Poesie*, a teoria do romance “deveria ela mesma ser um romance” (In: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe II, Charakteristik und Kritiken I*, 1967, p. 337). **É este projeto que está por trás de *Lucinde*, e é devido a este fato que Benjamin pôde ficar à vontade para usar esta obra como parte das reflexões teóricas dos primeiros românticos.** (SELIGMANN, 2002, p. 128, nosso grifo).

Ao proceder dessa forma, Benjamin, auxiliado por seu tradutor, fornece a argumentação teórica necessária para o desenvolvimento da hipótese aqui proposta: *Lucinde* só pode ser lida como um projeto romântico, uma tentativa de realizar o espírito da “poesia progressiva universal” - modelo literário criado por Schlegel: “*Lucinde* foi escrita neste espírito, mas raras vezes foi lida e entendida dessa forma.”⁵² (POLHEIM, 2005, p. 218).

A partir do capítulo “*Charakteristik der kleinen Wilhelmine*” será possível estabelecer os movimentos de reflexão e auto-reflexão que devem ser executados pela

⁵¹ Cf. capítulo 1 do *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*.

⁵² No original: *Aus diesem Geist wurde die Lucinde geschrieben, aber so gelesen und verstanden wurde sie kaum.* (2005, p.218)

crítica, segundo Schlegel. Nessa passagem do romance o autor estabelece um jogo entre a crítica (ao *Wilhelm Meister* de Goethe) e a metacrítica (a autocrítica de *Lucinde*); e por meio dessa dinâmica o romance efetua o ideal, ditado pelo fragmento da revista *Athenäum*, em que Schlegel afirma que “Poesia só pode ser criticada por poesia.”

Nesse capítulo já aparece a preocupação de Schlegel com a recepção da obra. Ele vê em cada leitor um crítico em potencial. Essa tomada de posição dinâmica por parte do leitor exige dele, na visão de Schlegel, a reflexão mais elevada do “Eu”. A respeito desses desdobramentos de graus, ele expressa o que espera do leitor-crítico: “aprecies de um ponto de vista superior”. A construção da obra está nas mãos dos críticos e leitores. O narrador expõe o jogo alegórico para que o seu leitor possa desvelar sua verdadeira intenção:

[...] E se este pequeno romance da minha vida te pode parecer demasiado rude e selvagem, pensa então em que também ele é uma criança, suporta o seu inocente desmando com clemência materna, permite que a criança caprichosa te acaricie com beijos. Se não quizeres [sic] ser demasiado rigorosa quanto à verossimilhança e à significação geral de uma simples alegoria; se estiveres disposta a não ver nesta narrativa desajeitada maior malícia do que quanta pode confessar um narrador inábil que não quer melindrar ninguém nos seus preconceitos; contar-te-ei então nestas páginas um dos meus últimos sonhos de sonhador acordado, porque o resultado vem a ser o mesmo que o da característica da pequena Guilhermina. (SCHLEGEL, 1979, p. 31-32, grifos nossos).

4.2. Guilhermina, uma criança ingênua ou sentimental?

Assim como uma criança é, na verdade, algo que quer se tornar um homem, assim também o poema é somente algo natural que quer se tornar uma obra de arte. (SCHLEGEL, 1997, p. 23).

Guilhermina alegoriza alguns dos ideais de Schlegel. Para compor essa personagem o autor de *Lucinde* parece ter encontrado inspiração nos escritos de Schiller, mais precisamente em seu texto *Poesia Ingênuo Sentimental*. Neste ensaio, Schiller divide os poetas em duas categorias: os ingênuos e os sentimentais. Os ingênuos são os poetas clássicos da antiguidade, indivíduos não cindidos capazes de sentir e pensar em total harmonia com a natureza. Já os sentimentais buscam a conciliação entre arte e natureza perdida pelas sociedades modernas; nessa categoria estão os poetas românticos.

A atividade primordial que distingue o ingênuo do sentimental está no ato reflexivo do poeta. O escritor moderno deve reconduzir o ser humano à natureza por meio da razão; a partir de sua atividade intelectual e artística ele pode desenvolver as potencialidades presentes na criança. Portanto o termo “sentimental” está ligado à reflexividade do poeta, muito distante do poeta sentimental e impetuoso do *Sturm und Drang*.⁵³ Para Suzuki, “O ingênuo e o sentimental, [...], distinguem-se pelo fato de o primeiro referir-se a uma maneira natural ou instintiva de criar, ao passo que o segundo se destaca por um procedimento eminentemente reflexivo.” (1991, p.31).

Diante dessa breve exposição sobre o ingênuo e o sentimental podemos fazer uma analogia entre a pequena Guilhermina e o período das artes definido por Schiller como a época da “poesia ingênuo”.

⁵³ Sobre isso Márcio Suzuki declara: “Para Schiller, é indispensável que se marque rigorosamente o limite entre o universo poético (certamente muito mais amplo) que pretende descrever com o adjetivo *sentimental* e a *Empfindsamkeit* histórica, adstrita na Alemanha à época do *Sturm und Drang*, movimento do qual ele fora, ao lado de Goethe, um dos expoentes. Entende-se nesse sentido, sua condenação daquele “mal da *sentimentalidade* e dos *tipos choramingas* que, pela má interpretação ou arremedo de algumas obras excelentes, começou a predominar há dezoito anos na Alemanha.”

“Portanto, ao optar pelo vocábulo *sentimentalisch*, Schiller parece fazer uma escolha consciente, pondo seu conceito ao abrigo de confusões com o sentimentalismo dominante sobretudo na época de sua juventude.” (SUZUKI, 1991, p.25)

Schiller descreve a criança como um elemento sagrado que concentra em si elementos de conformidade com a natureza:

Por isso, o sentimento com que nos apegamos à natureza é tão aparentado àquele com que lastimamos a época passada da infância e da inocência infantil. Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta a nossa infância.” (SCHILLER, 1991, p. 55)

A maneira de agir inocente e intuitiva da criança figurativiza a época em que não havia ruptura entre sujeito e objeto, entre arte e natureza. A proximidade e sintonia da criança com o mundo natural produz uma relação íntima e una com o mundo: “Em seu amor pelo objeto parece não fazer nenhuma diferença entre o que é por si mesmo e o que é pela arte e vontade humana” (SCHILLER, 1991, p. 55)

Vejamos como o texto figurativiza na personagem Guilhermina essa afirmação de Schiller, isto é, a relação de harmonia e de identidade entre natureza/arte, sujeito/objeto :

Para a imaginação desta criança [Guilhermina], na Natureza tudo tem vida e alma; e ainda me lembro frequentemente, sempre com prazer, na atitude que ela tomou quando pela primeira vez viu e apalpou uma boneca. Tinha então um pouco mais de um ano. Um sorriso celestial floriu naquele rosto lindo e pequenino, e logo frutificou num beijo cordial que ela depôs nos lábios vermelhos da boneca de madeira pintada. (SCHLEGEL, 1979, p. 29, grifo nosso).⁵⁴

Entre Guilhermina e o mundo natural não há espaço para conflitos e inquietações, essa criança não se sente um ser no mundo, mas sim com o mundo; a identificação dela com o não-Eu é plena. As pequenas características de Guilhermina descritas pelo narrador

⁵⁴ “Für die ihrige ist alles in der Natur belebt und beseelt; und ich erinnere mich noch oft mit Vergnügen daran, wie sie in einem Alter von nicht viel mehr als einem Jahre zum erstenmal eine Puppe sah und fühlte. Ein himmlisches Lächeln blühte auf ihrem kleinen Gesichte und sie drückte gleich einen herzlichen Kuss auf die gefärbten Lippen von Holz.” (SCHLEGEL, 2005, p. 21-22).

parecem esboçar os conceitos da poesia ingênua. Mas, ao avançarmos com um pouco mais de minúcia na narrativa, veremos que a análise é menos tranquila do que se apresenta.

Ao que me parece, a pequena Guilhermina tem muito maior inclinação para a poesia do que para a filosofia; assim é que ela prefere viajar de carro, em grande velocidade, pois só em último caso é que se resigna andar a pé. As duras dissonâncias nórdicas da nossa língua materna tão transformadas, pelos lábios da criança, em suavidade e melodias que lembram os idiomas italiano e índu. Ama em particular as rimas tudo quanto é belo; não se cansa de contar e cantar incessantemente, uns após outros, todos os versos que prefere, fomando assim como que uma antologia clássica dos seus pequenos prazeres. A poesia serve-lhe assim para ir entrelaçando as imagens floridas de todas as coisas, com as quais forma uma leve coroa; assim é que Guilhermina vai denominando e harmonizando com as suas rimas as palavras que designam terras, épocas, acontecimentos, pessoas alimentos e brinquedos, sem seguimento racional, **numa confusão romântica;**” [...] (SCHLEGEL, 1979, p.28, grifo nosso).⁵⁵

Aqui, a alegoria construída por Schlegel promove uma dinâmica semântica: Guilhermina não é mais apenas uma analogia da poesia ingênua, ela representa a passagem do período natural (clássico) para o período sentimental (romântico). O poeta sentimental tem como objetivo retomar a natureza perdida não de forma intuitiva e ingênua, mas de maneira consciente e reflexiva: “Em todo bom poema, tudo tem que ser intenção e tudo tem de ser instinto. Com isso se torna ideal.”(SCHLEGEL, 1997, p. 23). A unidade e a harmonia de outrora, natural e finita, com os modernos passa a ser artificial e infinita. As cisões do homem moderno só podem alcançar a unidade perdida por intermédio do

⁵⁵ “Zur Poesie glaube ich hat sie weit mehr Neigung als zur Philosophie; so lässt sie sich auch lieber fahren und reiset nur im Nothfall zu Fuss. Die harten Übelklänge unsrer nordischen Muttersprache verschmelzen auf ihrer Zunge in den weichen und süßen Wohl laut der Italiänischen und Indischen Mundart. Reime liebt sie besonders, wie alles Schöne; sie kann oft gar nicht müde werden, alle ihre Lieblingsbilder, gleichsam eine klassische Auswahl ihrer kleinen Genüsse, sich selbst unaufhörlich nach einander zu sagen und zu singen. Die Blüthen aller Dinge jeglicher Art flicht Poesie in einen leichten Kranz und so nennt und reimt auch Wilhelmine Gegenden, Zeiten, Begebenheiten. Personen, Spielwerke und Speisen, alles durch einander in romantischer Verwirrung, so viel Worte so viel Bilder”. (SCHLEGEL, 2005, p. 21).

construto poético, portanto, de forma artificial. A alegoria e o caráter de inacabado da obra fornecem a infinitude necessária para a exposição da arte sentimental: “À medida que a natureza foi, pouco a pouco, desaparecendo da vida humana como *experiência* e como *sujeito* (agente e paciente), nós a vemos assomar no poético como *Idéia* e como *objeto*.” (SCHILLER, 1991, p. 56, grifos do autor).

Guilhermina não é resultado de uma poesia intuitiva; é produto de um labor artístico, representa a busca de um ideal, a unidade perdida. Com a aparência ingênua e a essência sentimental de Guilhermina, Schlegel consegue mostrar o caminho que o poeta romântico deve seguir: resgatar os objetos naturais por meio de uma ingenuidade consciente (artificial).

4.3. Guilhermina, uma síntese entre Eu e não-Eu.

Para Schlegel, toda obra de arte encerra um ideal em si mesma; perceber esse ideal e desdobrar suas potencialidades são tarefas do crítico. Além de detectar as fórmulas empregadas pelo autor na elaboração da obra, o ofício do crítico é dar continuidade ao trabalho do escritor. Assim Schlegel concebe o crítico artístico. A crítica, ao revelar os mecanismos literários, atua como uma espécie de tradução que se realiza a partir do próprio fazer artístico. O crítico passa a ser um autor elevado a segunda potência, um “autor-amplificado”⁵⁶ embuído de um espírito poético e filosófico. Rompem-se as fronteiras entre crítica e poesia, filosofia e arte e eleva-se a figura do crítico.

Em toda a extensão do texto há uma exigência de se deslocar a voz autoral em proveito do crítico/leitor:

⁵⁶ O termo “autor-amplificado” para designar o crítico na visão schlegeliana foi empregado por Seligmann-Silva em 06/06/2006, na disciplina concentrada “Water Benjamin teórico da crítica”-oferecida no Programa de Pós-Graduação, UNESP, Campus Araraquara.

Se eu imitar os gestos dela, logo imita ela a minha imitação; foi assim que combinamos uma linguagem feita de mímica, é assim que nos entendemos um com o outro por meio de hieróglifos próprios das artes plásticas e dramáticas. (SCHLEGEL, 1979, p. 28).⁵⁷

Esse jogo mimético traduz a relação estabelecida pelo autor Friedrich Schlegel entre sua própria narrativa (o romance *Lucinde*), e o romance de Goethe (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*), com o qual não apenas dialoga, mas também constitui uma intertextualidade crítica.

E quando Júlio declara: “A poesia serve-lhe [a Guilhermina] assim para ir entrelaçando as imagens floridas de todas as coisas”, a citação parece ilustrar alguns dos pressupostos básicos da poética schlegeliana para o gênero romance. Essa hipótese encontra respaldo tanto na própria construção do *Meister*, entendido por Schlegel como paradigma do romance romântico, quanto no fragmento 116⁵⁸.

Outra exigência da crítica primeiro-romântica é a da autoreflexão. A obra deve produzir auto-conhecimento, isto é, um julgamento de si própria. Sobre isso Novalis declara “Alguns livros não precisam de recensão alguma, apenas de um anúncio; eles já contêm a recensão”.(NOVALIS apud BENJAMIN, 2002, p.31)

⁵⁷ “Mache ich ihre Gegehrden nach, so macht sie mir gleich wieder mein Nachmachen nach; und so haben wir uns eine mimische Sprache gebildet und verständigen uns in den Hieroglyphen der darstellenden Kunst.” (SCHLEGEL, 2005, p. 21).

⁵⁸ [Fragmento 116] “A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte, e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contenha em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda a espécie é um e tudo para ela; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. [...] SCHLEGEL, 1997, p. 64)

Em “*Charakteristik der kleinen Wilhelmine*”, o narrador descreve as características da pequena Guilhermina. Com apenas dois anos, esta criatura concentra elementos muito importantes para o entendimento da crítica romântica. Por meio de um discurso alegórico a figura dessa criança representa tanto o ideal de crítica como o de metacrítica. A criança figurativiza o ideal de unidade, reúne traços de feminilidade e de masculinidade. Em certos momentos parece simbolizar o *Meister* e em outras passagens reflete a si própria, e se torna *Lucinde*:

Considerada esta criança singular, não segundo a retrospectiva de uma teoria unilateral, mas, como convém, em todos os aspectos e de um modo geral, poder-se-á ousadamente dizer a respeito dela, - e será talvez o melhor, - que é a pessoa mais espirituosa do seu tempo ou da sua idade. Isto não é pouco, já que tão raro é haver entre as criaturas de dois anos quem possua tão harmoniosa formação. A mais forte de todas as fortes provas da sua perfeição interior é a sua serena auto-satisfação. (SCHLEGEL, 1979, p. 27).⁵⁹

Porque esta característica [*de Guilhermina*] que estou descrevendo não deve representar mais do que um ideal, ideal que desejo esteja sempre presente aos nossos olhos. Aos meus, para que esta pequena obra de arte, consagrada a uma bela e graciosa sabedoria da vida, me não deixe nunca afastar para muito longe da linha subtil da decência; aos teus, para que tu nesse exemplo vejas a prévia desculpa de todas as impudências que eu espero ainda vir a cometer, ou, pelo menos, para que julgues e aprecies de um ponto de vista superior. (SCHLEGEL, 1979, p. 30).⁶⁰

Guilhermina, uma espirituosa e perspicaz criatura de apenas dois anos descrita por Júlio, parece ser uma alusão à obra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-

⁵⁹ “Betrachtet man das sonderbare Kind nicht mit Rücksicht auf eine einseitige Theorie, sondern wie es sich ziemt, im Grossen und Ganzen: so darf man kühnlich von ihr sagen, und es ist vielleicht das beste was man überhaupt von ihr sagen kann: Sie ist die geistreichste Person ihrer Zeit oder ihres Alters. Und das ist nicht wenig gesagt: denn wie selten ist harmonische Ausbindung unter zweyjährigen Menschen? Der stärkste unter vielen starken Beweisen für ihre innere Vollendung ist ihre heitere Selbstzufriedenheit.” (SCHLEGEL, 2005, p. 21).

⁶⁰ “Denn diese Charakteristik soll ja nichts darstellen als ein Ideal, welches ich mir stets vor Augen halten will, um in diesem kleinen Kunstwerke schöner und zierlicher Lebensweisheit nie von der zarten Linie des Schicklichen zu verirren, und dir, damit du alle die Freyheiten und Frechheiten, die ich mir noch zu nehmen denke, im voraus verzeihst, oder doch von einem höhern Standpunkte beurtheilen und würdigen kannst.” (SCHLEGEL, 2005, p. 22).

1796). O nome Guilhermina (*Wilhelmine*) remete ao personagem Wilhelm Meister, de Goethe, e ao mesmo tempo a Lucinde, pois o nome da criança está no feminino. Desta forma Schlegel produz uma unidade – *Wilhelmine* = *Meister* + *Lucinde*. A idade de Guilhermina (dois anos) se aproxima do tempo da obra de Goethe (*Lucinde* é publicado em 1799, três anos após a publicação do *Meister*).

Meister é apresentado no fragmento 216 da *Athenäum* como uma grande tendência do seu tempo: “A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o *Meister* de Goethe são as maiores tendências da época”. (SCHLEGEL, 1997, p. 83). Ao tomarmos Guilhermine como uma alegoria do *Meister*, encontramos essa mesma idéia – da obra como uma “tendência”: “[Guilhermina] é a pessoa mais espirituosa do seu tempo ou da sua idade. Isto não é pouco, já que tão raro é haver entre as criaturas de dois anos quem possua tão harmoniosa formação” (SCHLEGEL, 1979, p. 27). Sobre esse modelo crítico idealizado por Schlegel, Benjamin declara: “Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma.” (BENJAMIN, 2002, p. 72).

A dificuldade de se estabelecer o jogo proposto pelo autor é intencional. No entanto, a narrativa nesse capítulo segue os três princípios básicos do sistema filosófico fichtiano: identidade (Eu), contradição ou oposição (não-Eu) e síntese (a unificação do Eu com o não-Eu). Fichte criou esse sistema na tentativa de superar a dualidade da filosofia kantiana que impossibilitava a unificação entre poesia e filosofia. Para construir a personagem Guilhermina, Schlegel parece ter se inspirado nesse ideal de síntese, pois essa criança se configura como uma unidade entre *Lucinde* (Eu) e *Meister* (não-Eu); alegoria e símbolo; poesia e filosofia:

A razão de ser do não-Eu é manifestar o lado oposto do Eu-puro, ou seja, o não-Eu é o outro do Eu-puro, mas essa diferença não é excludente, pelo contrário, o não-Eu vem para completar o Eu-puro, a diferença é supracumida na unidade com a identidade. (SANTOS NETO, 2005, p.27)

Guilhermina seria a representação crítica da síntese entre *Lucinde* (Eu) e *Meister* (não-Eu), e, como a crítica de Schlegel ao romance de Goethe transita entre o elogio e a contestação, o leitor poderá enfrentar grandes dificuldades para caracterizar e compreender esta personagem.

Em outras passagens do romance, o não-Eu assume outras formas literárias como o ícone do *Sturm und Drang*, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe (no capítulo 8), e *Metamorfoses*, de Ovídio (no capítulo 9).

4.4. Guilhermina e Mignon, duas crianças exemplares

O credo. 1) Creio na humanidade infinita que existia antes que vestisse o véu da masculinidade e feminilidade. [...] (SCHLEGEL, 1997, p. 119).

A busca pela unidade perdida faz parte do empreendimento estético tanto de Goethe quanto de Schlegel. Ambos revestem suas personagens, Mignon⁶¹ e Guilhermina, desse ideal de unidade. Porém, os dois autores vão adotar armas distintas para alcançar o mesmo objetivo. Mignon e Guilhermina são personagens exemplares, pois designam a opção estética de Goethe pelo símbolo e de Schlegel pela alegoria. Para maior clareza, vamos nos reportar mais uma vez à definição de Hansen para símbolo e alegoria:

⁶¹ Mignon é personagem de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Wilhelm adquire Mignon em uma negociação no livro II, capítulo 4.

“Assim, o simbólico é marcado pelo momentâneo; este falta ao alegórico, em que ocorre uma progressão lenta de uma série de momentos”. Em outros termos, romanticamente o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para* o universal. (HANSEN, 1986, p. 06).

Guilhermina, como demonstramos até aqui, apresenta de forma indireta, o ideal de unidade perseguido pela poesia artificial (*Künstlich*). As potencialidades desta criança figurativizam o ideal de crítica e autocrítica, *Lucinde* e *Meister*; assim como, a união entre poesia ingênua e sentimental, isto é, de forma progressiva essas particularidades vão compor o ideal de unidade. A partir de uma sucessão de momentos Schlegel opera o movimento alegórico do “particular para o universal”. Não há a presença da imediatez significativa do símbolo em Guilhermina, o sentido de unidade só pode ser alcançado progressivamente.

O trabalho de Alcione Maria dos Santos contribuiu significativamente para o desenvolvimento desta seção do nosso trabalho. Ela propõe a leitura da personagem Mignon como estatuto simbólico da obra de arte, e aponta várias passagens da narrativa que corroboram para validar sua argumentação. Destacaremos duas passagens, na tentativa de demonstrar como Goethe trabalha o elemento simbólico em sua narrativa e, sobretudo, como sua relação com a obra de arte, na prática, se diferencia da de Schlegel.

Santos nos chama a atenção para o caráter andrógino de Mignon:

a androginia que caracteriza essa personagem solidariza-se com a leitura que dela fazemos enquanto “obra de arte”. O ideal de totalidade e harmonia, presente no objeto estético coincide com sua função na educação estética do homem: **reconduzi-lo ao estado perdido da perfeição original**. (SANTOS, 2003, p. 63, grifo nosso).

A androginia de Mignon simboliza o ideal de unidade, pois sintetiza a masculinidade e feminilidade alegorizada por Guilhermina. A androginia não “significa”, ela “é” a própria fusão dos gêneros; a forma andrógina de Mignon marca a face momentânea do símbolo e basta a si mesma para designar o sentido de unidade. Temos o “universal” (ideal de unidade) “no particular” (androginia de Mignon.).

A morte de Mignon e sua incorporação ao “Salão do passado” também demonstram, e de maneira exemplar, como Goethe faz uso do símbolo no *Meister*. Após sua morte, Mignon será embalsamada e exposta no Salão do Passado: “tal qual uma obra de arte, à apreciação pública” (SANTOS, 2003, p. 64).

Mais uma vez podemos confirmar o estatuto simbólico de Mignon: ela não significa ou designa uma obra de arte, ela é a própria obra de arte; traz o sentido em si mesma de forma direta e imediata.

5. “Metamorfoses”

5.1. A “nova mitologia”

A beleza proclamada e refletida em *Lucinde* institui novos paradigmas, dado que o romance poético-teórico-crítico-filosófico inaugura uma nova era, com a poesia e a filosofia a serviço de uma “nova mitologia”. A esse respeito, dizem Michel Löwy & Robert Sayre: “O romântico Schlegel não pretende restaurar os mitos arcaicos; sua ambição, sem precedentes na história da cultura, é criar livremente uma nova mitologia, poética, não religiosa e ‘moderna’”(1995, p. 57).

Os alemães modernos tinham consciência de que toda cultura é construída a partir de mitos e alegorias. A cultura do mundo moderno não poderia mais se valer das figuras e arquétipos clássicos. Era necessária a criação de um novo *pantheon*, de uma “nova mitologia”: alegorias que promovessem uma maior identificação, e até mesmo uma distinção, entre antigos e modernos.

Os modernos revisitam o passado com a intenção de revalorizá-lo, retomam-no no sentido de reaproveitar o que os espíritos clássicos construíram de melhor. Trata-se de uma valorização do novo e não uma cópia do passado. Uma arte dinâmica, resultado da integração entre Modernidade e Antigüidade. A partir da análise do capítulo “Metamorfoses” pretendemos nos aproximar da “nova mitologia” proposta por Schlegel.

“Metamorfoses” é o nome do nono capítulo do romance *Lucinde*, no qual o narrador sai em defesa da “reflexão” dentro de um processo transformador. Schlegel emprega figuras da mitologia greco-latina para expor seu pensamento. A metamorfose proposta por Schlegel neste romance poético-teórico não pretende apenas reinstalar os deuses na vida moderna, ou simplesmente torná-los mero índice de uma narrativa poética. O mito não deve ser empregado como simples ornamento textual para denotar a formação

erudita de um poeta. A “nova mitologia” schlegeliana está a serviço da recuperação do mito enquanto manifestação, isto é, de resgatar a capacidade dinâmica e transformadora do mito. No mundo antigo havia um espaço determinado para a aparição dos deuses, os rituais pagãos. Em *A Literatura e os Deuses*, Roberto Calasso afirma que na era moderna “a via do culto esta obstruída”. Schlegel percebeu a necessidade do culto mítico na sociedade moderna, mas também observou a impossibilidade do simples transporte intercultural dessas entidades divinas. A “nova mitologia” do romântico Schlegel pretende reintroduzir o mito na sociedade como evento e não como um elemento decorativo. A literatura seria o lugar ideal e privilegiado para os mitos atuarem. Sobre isso Calasso declara:

Esta, podemos dizer, passou a ser a condição natural dos deuses: aparecer nos livros. E, com frequência, em livros abertos por poucos. Será isso, por acaso, um prelúdio à extinção? Só aparentemente. Porque, nesse meio tempo, todas as potências do culto migraram para um único ato, imóvel e solitário: o de ler. (CALASSO, 2004, p. 23).

Fica evidente que a “nova mitologia”, proposta por Schlegel, exige a participação de um leitor ativo. O ato de ler deve romper a superfície do texto para que se torne um ato celebratório. A “nova mitologia” só é possível no interior de uma literatura em que a palavra tente romper com os limites da representabilidade, para que essa possa dar visibilidade à não-matéria. E o trabalho de criação poética só poderá ser recebido como um evento se o leitor se dispuser a tocar nessa invisibilidade.

5.2. A “poesia universal progressiva”

O gênero romance, como já dissemos, foi acolhido pela geração primeiro-romântica como o mais apropriado para unir arte e filosofia. Márcio Seligmann-Silva (2005, p.317)

afirma que foi nesta “doutrina do romance”, defendida principalmente por Schlegel e Novalis, “que se originou a concepção moderna de Literatura”, momento em que as fronteiras entre poesia e filosofia foram derrubadas.

Schlegel vê neste gênero a forma ideal para abarcar a pluralidade da linguagem poética e conciliar a mistura de gêneros. A síntese dos contrários transcende a simples fusão de gêneros e formas. Segundo August Schlegel, trata-se de uma poesia que pretende “amalgamar de maneira inseparável esses dois mundos, entre os quais nos sentimos divididos, o espiritual e o sensível”. (SCHLEGEL, A. apud TODOROV, 1996, p. 239). No capítulo “Metamorfoses” é possível encontrar a busca por esta “unidade”:

Só quando a excitação da vida exterior, fortificada e multiplicada por um eco interior, tiver penetrado todas as partes do seu inteiro ser é que ele abrirá então os olhos, enebriado de alegria pelo sol, para se lembrar do mundo encantado que viu na claridade da lua empalidecida. (SCHLEGEL, 1979, p. 135).⁶²

Eis o espírito da “poesia universal progressiva”: uma poesia não restritiva, de sentido amplo, aberta às incongruências e contradições próprias do ser, e principalmente de caráter vivo. Uma escrita que cultua a duplicidade, o devir, o inacabado. A idéia de circularidade presente no mito é explorada por Schlegel, que não quer transformar os “deuses” num “costume literário”. Seu objetivo é recuperar o ato de celebrar o mito. A linguagem poética seria capaz de provocar o mesmo efeito que o mito carrega em si, o de despertar estados de alma. Roberto Calasso afirma que “houve um tempo em que os deuses não eram apenas um costume literário. Eram sim um evento, uma aparição súbita”(2004, p. 10).

⁶² “Erst nachdem der Reiz des äussern Lebens, durch ein inners Echo vervielfältigt und verstärkt, sein ganzes Wesen überall durchdrungen hat, schlägt er das Auge auf, frohlockend über die Sonne, und erinnert sich jetzt na die Zaubervwelt die er im Schimmer des blassen Monde sah.” (SCHLEGEL, 2005, p. 87)

O projeto-romance de Schlegel realiza uma aproximação com a linguagem mítica. A alegoria e linguagem figurada em geral estão mais próximas do mito. Na celebração mítica está também a idéia do eterno retorno, sendo que o caráter de obra inacabada e fragmentária coincide com a a-historicidade circular do mito, entendida aqui como parte da proposta schlegeliana da “poesia universal progressiva”: “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado.” (SCHLEGEL apud BENJAMIN, 2002, p. 76).

5.3. Uma nova Idade de Ouro

É através do ato de leitura que essa dicção da “nova mitologia” se estabelece. A leitura se torna um ato de celebração. A nova mitologia proposta por *Lucinde* pretende desobstruir o acesso ao culto mítico e o texto literário garante o espaço de sacralidade.

Em “Metamorfoses”, Schlegel emprega símbolos da mitologia greco-latina para expressar os seus ideais românticos de produção literária. Todos os mitos citados têm o amor à beleza como ponto de partida e a imortalidade como alvo – Narciso, Pigmalião e Ganimedes. São histórias narradas por Ovídio, o poeta romano, em sua coletânea *Metamorfoses*. Os romanos deram continuidade à cultura grega. O discurso de Schlegel segue em outra direção, aponta para a necessidade de se construir uma nova era, uma nova idade de ouro:

Afirmo que falta para a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial em que a arte poética moderna fica a dever à antiga reside nestas palavras: nós não temos uma mitologia. [...]: é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la. (SCHLEGEL, 1994, p. 51).

O olhar de Schlegel para o passado não é reducionista, sua nova mitologia não é um simples resgate dos modelos clássicos. A Idade de Ouro ainda está por vir. O romantismo alemão não prega um escapismo para o passado, pois o autor dirige seu olhar ao futuro.

Os mitos devem passar por uma “metamorfose”, de modo a prover a civilização moderna de uma nova mitologia. Não existe mais identificação com a cultura mítica antiga, nem tampouco com o modelo de produção do período clássico. É necessário que se estabeleça um novo pensar, uma proposição baseada no pensamento original, mas que forneça “algo a mais do que o original”. A alegoria trabalhada pelo narrador para denunciar o espírito estagnado de sua época é a de Narciso, que, maravilhado com o reflexo de sua bela imagem, não produz nada de novo.

O espírito, ao entrar em contato consigo mesmo, não deve ser um reproduzidor de imagens, um espelhamento sem fim, mas a reflexão deve gerar metamorfoses: “Assim os olhos não contemplam no espelho do rio mais do que o reflexo do céu azul, as margens verdes, as árvores inquietas, e a própria figura daquele que, mergulhado em si próprio, considera todas essas coisas.” (SCHLEGEL, 1979, p. 136).

Este objetivo transformador é uma característica que conecta o pensamento de Schlegel ao mundo real. Gerd Borheim, em “Filosofia do Romantismo”, diz que: “um dobrar-se da subjetividade sobre si própria, uma atitude que levada às últimas conseqüências, termina por auto esterilizar-se... o espírito deve extroverter-se.” (BORNHEIM, 2002, p. 110).

E Narciso espelha essa autodestruição, pois ele não abriu espaço para a troca, para o “amor alheio”, mas produziu um ciclo mortal do eterno refletir-se:

O espírito perde-se nas clarezas da profundidade, e, com Narciso, reencontra-se na forma de flor.

O amor vale mais do que a graça sensível! A **flor da beleza depressa murcharia estéril**, sem ter dado fruto, **se o amor alheio não interviesse para aperfeiçoar**. (SCHLEGEL, 1979, p. 136, grifo nosso).⁶³

Essa metamorfose no modo de pensar e de representar o mundo, dessa nova era, origina-se no interior do espírito. Como bem lembra Löwy, “não quer dizer que o novo mito ignore o mundo exterior” (1995, p.57), mas sim como afirma Schlegel, “O idealismo precisa, em todas as suas formas, sair de si mesmo, de um modo ou de outro” (1994, p. 53), e completa:

Onde o pensamento do Eu não está unificado com o conceito de mundo, pode-se dizer que este pensar puro do pensamento do Eu só conduz a um eterno espelhar-se a si mesmo, a uma série infinita de imagens-reflexo que contém sempre o mesmo e nunca algo novo. (SCHLEGEL apud BENJAMIN, 2002, p. 42).

Em *Lucinde* o mundo circundante não é desprezado; porém, é recriado com total liberdade e autonomia:

É então que o intelecto pretende devolver o germe interior da sua semelhança com Deus, que se esforça por se aproximar cada vez mais do seu último fim, que seriamente procura dar à alma a forma que lhe convém; **assim procede o artista para com a sua obra**, que é o objeto único do seu amor. Nos mistérios desta formação artística, o espírito contempla o livre arbítrio, as leis da escolha, e o jogo da vida. (SCHLEGEL, 1979, p. 138, grifo nosso).⁶⁴

⁶³ “Der Geist verliert sich in seiner klaren Tief und findet sich wie Narcissus als Blume wieder. Liebe ist höher als Anmuth und wie bald würde die Blüthe der Schönheit fruchtlos welken ohne die ergänzende Bildung der Gegenlieb! (SCHLEGEL, 2005, p. 88).

⁶⁴ “Dann will der Verstand den innern Keim der Gottähnlichkeit entfalten, strebt immer näher nach dem Ziele und ist voll Ernst, die Seele zu bilden, wie ein künstler das einzig geliebte Werk. In den Mysterien der Bildung schaut der Geist das Spiel und die Gesetze der Willkühr und des Lebens.” (SCHLEGEL, 2005, p. 89).

O autor de *Lucinde* eleva o artista ao estatuto de “Criador”. O livre-arbítrio conquistado pelo poeta o liberta do princípio da imitação, e o artista não é mais refém da doutrina da mimese.

Tzvetan Todorov elege Karl Philipp Moritz como o primeiro autor a reunir em sua obra idéias que caracterizam a estética romântica. Segundo Todorov, ele inovou ao perceber que a mimese não havia desaparecido do processo criativo, mas sim se deslocado. Agora o artista não copia mais a “obra divina”, mas o próprio ato criador. “Assim, procede o artista para com sua obra” [como a um Deus], diz o narrador de *Lucinde*. A obra passa a ser um princípio orgânico, uma totalidade fechada, sendo que a criação da obra compartilha do mesmo processo da criação do mundo: “A organização é a mesma aqui [obra artística], e lá [obra divina], mas nos parece ‘em grandes dimensões da natureza; aqui (na arte), em pequenas’. Eis que retornamos à doutrina neoplatônica do microcosmo e do macrocosmo.” (TODOROV, 1996, p.201).⁶⁵

Além de Narciso, em “Metamorfoses” encontramos outros personagens da mitologia como Ganímedes e Pigmalião. Este último apaixonou-se por uma estátua que havia esculpido. A escultura de marfim representava a mulher ideal, e seu amor foi tamanho que Afrodite atendeu ao seu pedido e transformou-a em uma mulher de carne e osso, que recebeu o nome de Galatéia.

Conta a mitologia que Ganímedes foi um belo mortal. Júpiter, o deus da sabedoria, admirado com tanta beleza, transforma-se em águia para raptá-lo. O jovem passou então a servir aos deuses do Olimpo a bebida da imortalidade; e o resto desta bebida Ganímedes derramava sobre a terra, dividindo a imortalidade com todos os homens.

⁶⁵ O texto entre aspas refere-se a uma citação de Moritz In: *Schriften zur Aesthetic und Poetik, Kritische Ausgabe*, Tübingen, 1962.

A elevação de um mortal (Ganímedes) à morada dos deuses, e a transformação da estátua em mulher (no mito de Pigmalião), são trabalhadas por Schlegel com a intenção de alegorizar o princípio estético do deslocamento da mimese. Ganímedes e Pigmalião são figuras que representam a ascensão do poeta ao estatuto de Criador.

Lucinde não quer ser como o mito, mas é o próprio mito como criação, é a encarnação desta “nova mitologia”. O romance de Schlegel não pretende reinstalar nenhuma crença antiga, mas atenta para a necessidade de se povoar a vida de mitos, pois toda a cultura transita sobre figuras alegóricas. O autor sabe da impossibilidade de esses mitos terem uma origem espontânea, como ocorreu na era clássica. A esperança está na produção consciente de novos mitos. A revolução é estética e cabe ao escritor a elaboração dessa nova mitologia:

Pois ela nos virá através do caminho de outrora, que por toda a parte surgiu como a primeira floração da fantasia juvenil, diretamente unida e formada com o mais vivo e mais próximo do mundo dos sentidos. A nova mitologia deverá, ao contrário, ser elaborada a partir do mais profundo do espírito; terá de ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve abarcar todo o resto, um novo leito e recipiente para a velha e eterna fonte primordial da poesia; ao mesmo tempo, o poema infinito, que em si oculta o embrião de todos os outros poemas.(SCHLEGEL, 1994, p. 51).

Em Schlegel a criação da “nova mitologia” é “artificial” (*Künstlich*) e “moderna”, um esforço consciente do poeta na edificação de um projeto literário; portanto, trata-se de um projeto em oposição ao fazer artístico antigo, em que a poesia era tida como natural e finita. Assim, a narrativa *Lucinde* reflete sobre si mesma, mas não é estéril, não se esquece de incluir o amor alheio; corpo e alma amalgamados, prazer e intelecto em harmonia; o artista tem poderes divinos de criação, como o criador de Galatéia; e possui a generosidade

de Ganimedes, oferece todo o seu conhecimento. Mas *Lucinde* necessita do olhar profundo do leitor para completar sua imortalidade e infinitude: “Só na resposta dada pelo *tu*, que lhe corresponde, é que o *eu* consegue perceber totalmente que é uma unidade infinita.” (SCHLEGEL, 1979, p. 137, grifos do autor.)

5.4. A “nova mitologia” e o conceito de “literatura absoluta”

É por meio da alegoria que Schlegel estrutura a infinitude do seu romance. *Lucinde* não só expõe o novo modo de os deuses existirem, como pretende ser esse novo modelo mítico. As alegorias mitológicas são fragmentos de divindades à espera da eterna celebração. Essa literatura capaz de reinserir os deuses no mundo como manifestação é definida por Calasso como “literatura absoluta”:

Esse novo ser, que apareceu num dia que não se sabe ao certo e que ainda habita entre nós, pode ser definido como *literatura absoluta*. *Literatura* porque se trata de um saber que se declara e se pretende inacessível por outra via que não seja a da composição literária; *absoluta* porque é um saber à busca de um absoluto – e, por isso, não pode comprometer nada menos do que o todo; e, ao mesmo tempo, é algo de *ab-solutum*, “dissolvido” de qualquer vínculo de obediência ou pertença, de qualquer funcionalidade de qualquer corpo social. Às vezes proclamado com arrogância, outras vezes praticado de forma clandestina e dissimulada, esse saber deixa-se perceber na literatura – como presença ou presságio – desde a alvorada romântica, na Alemanha. E parece destinado a não abandoná-la mais: como uma espécie de mutação irreversível, que pode ser celebrada ou execrada, mas pertence, agora, à fisiologia da escrita. (CALASSO, 2004, p. 120).

Lucinde parece se inscrever no conceito de “literatura absoluta”, o “absoluto” entendido aqui como um acontecimento dentro da linguagem poética que o leitor pode comemorar e celebrar no ato de leitura:

Quero que pelo menos entendas nestas divinas alegorias tudo quanto não posso diretamente exprimir. [...] O segredo de uma geração ou de uma transformação instantânea, não pode ser mais do que adivinhado, ou dado a adivinhar por uma alegoria. (SCHLEGEL, 1979, p. 132-133).⁶⁶

O romântico Schlegel ao criar “divinas alegorias” re-instalou deuses e mitos no interior do discurso poético. As divindades da Idade de Ouro converteram-se em um fenômeno lingüístico no romance *Lucinde*. O fenômeno mítico e sua metamorfose em um fenômeno estético, são para Calasso eventos da mesma natureza: “quer se trate do aparecimento de um deus ou de uma seqüência de palavras. É a isso que a poesia induz: ela faz ver o que, de outra forma, não se veria, por meio daquilo que, antes, jamais se ouviu”. (CALASSO, 2004, 125).

Ernst Cassirer, em *Linguagem e Mito*, defende que linguagem, arte e mito originalmente formavam uma tríade. O processo de separação entre esses três campos decorreu da força do discurso lógico, presente na linguagem. Porém, essa unidade originária entre mito e linguagem pode ser reinstalada pelo artista. “Esta regeneração efetua-se quando ela [linguagem] se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada.” (CASSIRER, 2003, p. 115).

Nós podemos aproximar a vida mítica “esteticamente liberada”, citada por Cassirer, da estética caótica e fragmentária empregada em *Lucinde*. O jorro de idéias, a profusão de gêneros, o aparente descomprometimento com a forma, são traços marcantes e determinantes na edificação do projeto romântico, principalmente para Schlegel e Novalis. Ambos criam um texto disforme, estabelecem o caos lingüístico e assim refletem sobre a

⁶⁶ “Andeuten will ich dir wenigstens in göttlichen Sinnbildern, was ich nicht zu erzählen vermag. [...] Das Geheimniss einer augenblicklichen Entstehung oder Verwandlung kann man nur errathen und durch Allegorie errathen lassen.” (SCHLEGEL, 2005, p. 86).

própria linguagem. Calasso vê nesse atrevimento lingüístico o “gesto por excelência da literatura absoluta” (CALASSO, 2004, p. 128) e cita como exemplo o Monólogo de Novalis (Cf. CALASSO, 2004, p. 126-127). A auto-reflexividade da linguagem trabalhada por Novalis no Monólogo pode ser facilmente encontrada no romance de Schlegel:

O grande caos das formas em conflito fluidifica-se e, pela magia do prazer, transforma-se em harmonioso oceano de esquecimento. Quando os raios esplendidos da felicidade se refractam [sic] na última lágrima da nostalgia, já Íris enfeita a eterna fronte do seu arco matizado. Os sonhos amáveis e amados vão-se transformando em realidades e, belas como as Anadiomenes, as formas puras de um mundo novo já se levantam e vão saindo do rio Letes, para que os corpos gloriosos se alegrem no lugar das trevas desaparecidas. O tempo decorre em inocente juventude da idade do ouro, o homem caminha por entre a divina paz da Natureza, e eterna regressa a Aurora, cada vez mais bela.”(SCHLEGEL, 1979, p. 137).⁶⁷

Nessa passagem de “Metamorfoses”, Schlegel trabalha a alegoria da “nova mitologia”. O narrador expressa: “O grande caos das formas em conflito fluidifica-se”, isto é, é através de uma concepção de poesia pautada na fusão de gêneros e na escrita fragmentária que os deuses antigos poderão regressar. Por trás de um discurso aparentemente despretensioso o narrador reflete sobre a linguagem e a importância do seu papel na construção de uma nova Idade de Ouro. Com um discurso enganoso, tortuoso e repleto de alegorias Schlegel pretende salvar os deuses da antiguidade do “rio Letes” (o rio do esquecimento). Mas para que esses deuses habitem o novo mundo é preciso metamorfoseá-los em expressão artística. A “literatura absoluta”, de Calasso, e a “nova

⁶⁷ “Durch die Magie der Freude zerfließt das grosse Chaos streitender Gestalten in ein harmonisches Meer der Vergessenheit. Wenn der Strahl des Glücks sich in der letzten Thäne der Sehnsucht bricht, schmückt Iris schon die ewige Stirn des Himmels mit den zarten Farben ihres bunten Bogens. Die lieblichen Träume werden wahr, und schön wie Anadyomene heben sich aus den Wogen des Lethe die reinen Massen einer neuen Welt und entfalten ihren Gliederbau in die Stelle der verschwundenen Finsterniss. In goldner Jugend und Unschuld wandelt die Zeit und der Mensch im göttlichen Frieden der Natur, und ewig kehrt Aurora schöner wieder.” (SCHLEGEL, 2005, p. 88-89).

mitologia”, de Schlegel, são nomenclaturas diferentes para o mesmo fenômeno: a transformação do elemento divino em um acontecimento artístico:

Aplicando-se a útil superstição das datas, poderíamos dizer que a idade heróica da literatura absoluta se inicia em 1798, com uma revista de pouco mais de vinte anos⁶⁸, o *Athenaeum*, redigida, com freqüência de forma anônima, por alguns “serafins orgulhosos”, entre os quais se destacam Friedrich Schlegel e Novalis, e termina em 1898, com a morte de Mallarmé, em Valvins. Um século exato, ao longo do qual todas as características dirimentes da literatura absoluta tiveram condições de manifestar-se. Segue daí que tudo o que aconteceu depois – e que, em parte, costuma ser catalogado sob as etiquetas, igualmente embaraçosas, de “modernismo” e de “vanguarda” – já havia perdido a sua luminosidade matinal” (CALASSO, 2004, p. 121).

Lucinde se inscreve no conceito de “literatura absoluta” não por datar do período delimitado por Calasso, mas por manifestar as características estéticas dessa literatura defendidas pelo escritor italiano. Além de despertar os deuses e trazê-los para o âmbito literário, *Lucinde* e a “literatura absoluta” possuem mais dois traços estéticos em comum: a auto-referencialidade e a obra como um processo de formação em eterno devir.

A literatura auto-referencial é aquela que se coloca na reflexão. Uma literatura que se reconhece como literatura e reflete sobre si própria; trata-se da meta-poesia já discutida em capítulos anteriores. Mas deve-se tomar certo cuidado, pois a auto-referencialidade não deve ser confundida com auto-suficiência. Para Calasso nenhum escritor pode acreditar que sua obra seja auto-suficiente. Schlegel vê a obra como um todo orgânico, mas esse organismo, vivo e uno, pode e deve se relacionar com outros organismos (obras). O diálogo entre obras é uma idéia muito cara a Schlegel. *Lucinde* reflete a si mesma e se conecta com a produção artístico-filosófica de Ovídio a Goethe:

⁶⁸ Aqui há um equívoco, a revista *Athenäum* (1798-1800) não existiu por vinte anos, e sim por apenas dois anos.

Os escritores que, de algum, modo, participam daquele risco, tendem, agora, a formar uma espécie de comunhão dos santos, onde o mesmo fluido circula de obra em obra, de página em página, umas correspondendo às outras graças a um laço de afinidade muito forte do que pode vinculá-las à época, às tendências – e até à fisiologia e ao gosto do autor: este é o “mistério das letras”, que se declara, na sua flamejante obscuridade, a partir dos anos do *Athenaeum* - e que permace intacto, ainda hoje, para ser percebido apenas por alguns. (CALASSO, 2004, p.135).

É importante lembrar que para Schlegel o diálogo pode ser construído em termos de afinidade, mas também a partir do confronto de idéias díspares, como no caso das concepções divergentes entre ele e Goethe sobre símbolo e alegoria.

6. “Uma Reflexão”: *Lucinde*, o “sinfilosofar”⁶⁹ da literatura

A infinitude da reflexão e seus movimentos.

Um bom prefácio tem de ser, ao mesmo tempo, a raiz e o quadrado do livro. (SCHLEGEL, 1997, p. 21.)

Como já foi dito, *Lucinde* não é um romance de entretenimento, mas um ensaio crítico no qual Schlegel aplicou sistematicamente a teoria do conhecimento romântico que ele próprio criou juntamente com os outros jovens pensadores do grupo de Jena.

Para evidenciar o valor de verdade dessa sentença, o primeiro passo é definirmos a concepção do autor sobre o que vem a ser um texto crítico. O fragmento 403 da *Athenäum* nos indica sua posição: “A resenha genuína deveria ser uma equação crítica, resultado e experimento filológico e de uma investigação literária.” (SCHLEGEL, 1997, p. 128).

Para compreendermos melhor esta afirmação e provarmos que *Lucinde* segue a definição de “resenha genuína” do fragmento 403, será preciso contemplar os estudos de Fichte. Teóricos e críticos literários afirmam que a base da produção dos *Frühromantiker* está na filosofia de Fichte, pois eles: “partem da filosofia de Fichte, e o pensamento de todos os representantes da primeira etapa do movimento romântico, em grau maior ou menor, **só pode ser compreendido a partir da** Teoria da Ciência.” (BORNHEIM, 2002, p. 91, grifo nosso).

A Teoria da Ciência ou A Doutrina da Ciência, como passaremos a nos referir doravante ao texto, foi publicada em 1794. Segundo o seu tradutor para o português,

⁶⁹ O prefixo “sin” do grego “sy” significa “juntamente”, ‘ao mesmo tempo’ e é utilizado por Schlegel para criar neologismos. No caso da palavra “sinfilosofar” está a idéia de reunir mundos e pensamentos que se completam, justamente na diversidade.

Rubens Rodrigues Torres Filho, trata-se de “um dos mais densos e difíceis [textos], de toda a filosofia ocidental” (TORRES FILHO, 1992, p. 34). No entanto, mesmo diante de tais dificuldades, é preciso enfrentar o hermetismo do sistema fichtiano, se quisermos compreender o germe do movimento romântico.

As bases do grupo de Jena foram erguidas a partir da teoria da reflexão de Fichte, em A Doutrina da Ciência. Defensor da liberdade humana, ele encontrou no “Eu” a origem de toda sua busca: a autonomia do Ser pensante.

O Eu põe a si próprio no centro da reflexão, “Ele [o Eu], é ao mesmo tempo agente e produto da ação” (FICHTE, 1992, p. 46) - isto é, sujeito e objeto da reflexão. Isso significa que a atitude do filósofo deve ser, sobretudo, um esforço no sentido de pensar-se a partir da própria interioridade: “toda a filosofia depende desta atitude: *pensa-te a ti mesmo*” (BORNHEIM, 1992, p. 86). Podemos afirmar o mesmo com relação à literatura primeiro-romântica, na medida que em toda a gênese do idealismo alemão também parte desta premissa. O Eu de Fichte é forma pura que, ao refletir sobre a sua forma, gera a autoconsciência – “o que era eu, antes de chegar a autoconsciência?” Fichte pergunta e, em seguida, nos dá a resposta: “A resposta natural a isso é: eu não era absolutamente nada; pois eu não era eu.” (FICHTE, 1992, p. 46). Só somos algo a partir de nós mesmos, um eu “autodeterminante” e “autodeterminado” possuidor de uma liberdade desmedida e inconcebível até então.

Schlegel vê neste primeiro princípio da filosofia transcendental de Fichte a possibilidade de uma criação livre e infinita da arte. E, para fundar a teoria do conhecimento romântico, o autor de *Lucinde* transfere para o centro de suas reflexões - no lugar do Eu - a Arte.

A “*forma da forma como seu conteúdo*”, isto é, a forma [Eu, no caso, *Lucinde*], que reflete sobre sua própria forma [Eu, *Lucinde*], torna-se conteúdo (metalinguagem). Schlegel recria essa expressão de Fichte de forma poética: “O *sentido* que vê a si mesmo, torna-se espírito.” (SCHLEGEL, 1997, p. 112).

Isso nos permite examinar o significado da primeira parte do fragmento 403: “A resenha genuína deveria ser **uma equação crítica**”. O tradutor dos fragmentos de Schlegel para o português, Marcio Suzuki, em nota, nos traz uma elucidativa interrogação: “Será que espírito é sentido elevado a segunda potência?”⁷⁰ A essa pergunta nos responderia Schlegel: “**o voltar para si, o Eu do eu, é a potenciação**; o sair de si a extração da raiz quadrada da matemática” (SCHLEGEL, apud BENJAMIN, 2002, p. 44, grifo nosso) . Por ora, vamos nos deter apenas no início dessa proposição [ver grifo]; e mais adiante veremos o segundo movimento: “o sair de si”. O auto-desdobramento do Eu é o primeiro movimento dessa “equação crítica” proposta por Schlegel. Esse movimento inicial da matemática schlegeliana, ou seja, o sistema pelo qual o “sinfilosofar” de *Lucinde* é construído pode ser observado no trecho a seguir, inserido no capítulo intitulado “Uma Reflexão”:

O pensamento tem a particularidade de poder tornar-se em seu próprio objeto, **e desse modo pensar sem fim**. Por isso a vida do homem culto e meditativo é a cultura e a mediação contínuas sobre o belo enigma do seu destino humano. Ele considera sempre de novo o destino, porque tal destino consiste sempre em destinar e ser destinado. (SCHLEGEL, 1979 p. 162, grifo nosso).⁷¹

⁷⁰ Cf. nota de Márcio Suzuki, In: *Dialeto dos fragmentos*, p. 200.

⁷¹ “Das denken hat die Eigenheit, dass es nächst sich selbst am liebsten über das denkt, worüber es ohne Ende denken kann. Darum ist das Leben des gebildeten und sinnigen Menschen ein stetes Bilden und Sinnen über das schöne Räthsel seiner Bestimmung. Er bestimmt sie immer neu, denn eben das ist seine ganze bestimmung, bestimmt zu werden und zu bestimmen.” (SCHLEGEL, 2005, p. 105).

Podemos observar, nesse primeiro princípio do Eu como sujeito-objeto da reflexão, não só as similitudes entre as teorias fichtianas e schlegelianas: o afastamento entre as idéias de um e outro também já pode ser constatado. Chamamos a atenção para a passagem acima grifada. É na infinitude que está o ponto de divergência entre eles.

Para Fichte a infinitude deve ser varrida da reflexão por ser desnecessária, ou melhor, perigosa. O expandir do eu se afasta cada vez mais do eu original, por isso o Eu deve buscar a finitude, e isso para que não ocorra um processo de distanciamento e, conseqüentemente, um apagamento desse Eu absoluto. A respeito das aproximações e afastamentos das teorias de Fichte e Schlegel, Benjamin considera que:

Na reflexão, no entanto, existem, como se viu, dois momentos: a imediatez e a infinitude. A primeira fornece à filosofia de Fichte a indicação para buscar exatamente nessa imediatez a origem e a explicação do mundo; a segunda [a infinitude], no entanto, turva essa imediatez, e deve ser eliminada da reflexão por meio de um processo filosófico. O interesse na imediatez do conhecimento mais elevado, Fichte compartilha com os primeiros românticos. O culto do infinito que eles fazem, [...], separa-os dele e fornece ao pensamento deles o seu direcionamento mais original. (BENJAMIN, 2002, p. 33).

Para Schlegel, no entanto, o turvamento, ou seja, aquilo que indetermina o determinado, é a única possibilidade de o pensamento não cair no vazio estéril do autorefletir. O pensar do pensar estético de Schlegel é e deve ser transformador. O “jogo” do determinado com o indeterminado é a possibilidade de representação do movimento enigmático da existência – velamento e desvelamento; infinito e finito – a potencialização do eu, o multiplicar-se de si mesmo não tolera a finitude proposta pela filosofia teórica de Fichte. E a arte, para Schlegel, pode suplantiar os limites impostos pela filosofia. O artista sensível domina o Não-Eu (matéria), e o liberta de sua condição finita:

O indeterminado tem mais mistério, mas o determinado tem mais magia. A confusão incitatriz [*Die reizende Verwirrung*] do indeterminado é mais romântica, mas a sublime formação do determinado é mais genial. [...] O determinado e o indeterminado, bem como a plenitude de suas relações determinadas e indeterminadas, formam um todo uno, [...], o próprio Universo não é mais do que um jogo do determinado com o determinado, e a verdadeira determinação do determinável é uma miniatura alegórica da vida e do movimento do fluxo eterno da criação. (SCHLEGEL, 1979, p. 163)

Aqui, por meio da alegoria, Schlegel está em contato direto com Goethe. A discussão nesse fragmento de *Lucinde* recai sobre a querela mais famosa entre eles (já discutida no capítulo inicial) referente às diferenças entre símbolo e alegoria. Na citação acima, a metáfora do indeterminado se aplica à alegoria e do determinado ao símbolo.

Nesse recorte pode-se perceber o segundo movimento da “equação crítica”, “o sair de si”. Retomemos a afirmação de Schlegel, focalizando, agora, sua parte final: “o voltar para si, o Eu do eu, é a potenciação; **o sair de si a extração da raiz quadrada da matemática**”. Essa operação de “sair de si” é efetuada pelo uso da alegoria, que é a equação capaz de conectar pensamentos, obras e épocas distintas devido ao seu caráter progressivo.

“A infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão.” (BENJAMIN, 2002, p. 34). Este itinerário [o sair de si] tem como função conectar a obra e o leitor com o mundo objetivo (o não-Eu). O autoconhecimento não se revela apenas através de um movimento de interiorização (potenciação), é preciso “sair de si” para se alcançar o conhecimento do Eu. O sair de si tem na verdade um percurso com destino certo: o si mesmo (*Lucinde*). Quanto mais o eu se afasta, mais ele se aproxima de si. Inspirados por Fichte, Novalis, assim como

Schlegel, também se ocupou em refletir sobre os movimentos do entrar e sair de si nos seus fragmentos:

Retornar para dentro de si significa, para nós, abstrair do mundo exterior. Para os espíritos, a vida terrestre significa, analogicamente, uma consideração interior – um entrar dentro de si – um atuar imanente. Assim a vida terrestre origina-se de uma reflexão originária – um primitivo entrar-dentro-de-si, concentrar-se em si mesmo – que é tão livre quanto nossa reflexão. Inversamente, a vida espiritual neste mundo origina-se de um irromper daquela reflexão primitiva o espírito volta a desdobrar-se - o espírito volta a sair em direção a si mesmo – volta a suspender em parte aquela reflexão – e nesse momento diz pela primeira vez – eu. Vê-se aqui quão relativo é o sair e entrar. O que chamamos entrar é propriamente sair – uma retomada da figura inicial. (NOVALIS, 2001, p. 61).

Os movimentos de potencialização (EU^2) e de redução (\sqrt{EU}) se engendram para formar a “equação crítica” a que Schlegel se referiu em seu fragmento 403, e que Novalis chama de “romantizar”:

O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido originário. **Romantizar nada é, senão uma potenciação qualitativa.** O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através dessa conexão este é logaritmizado – Adquire uma expressão corriqueira, filosofia romântica. *Língua Romana. Elevação e rebaixamento recíprocos.* (NOVALIS, 2001, p. 142, grifo nosso).

O “sinfilosofar” de *Lucinde* é resultado de um “experimento filológico e de uma investigação literária”, assim como determina o fragmento 403. Nesta obra Schlegel buscou confrontar idéias e pensamentos divergentes com a intenção de alcançar uma produção criativa e original. Dentro da finitude do romance o autor incorporou a infinitude a qual

Schlegel batizou de “poesia universal progressiva”, assim definida por Márcio Suzuki: “A busca de reunificação de todos os gêneros numa nova síntese de poesia e prosa, poesia e filosofia, criação poética e romance, que não é de fato um gênero, mas o meio onde se combinam os gêneros.” (SUZUKI, 1997, p.17)

6.1 Auto-limitação

[determinado e indeterminado] tendem por vias opostas, a aproximar-se do infinito e afastar-se do infinito. Com lentos mas seguros progressos, o indeterminado, que parte do centro da sua finitude e da sua beleza, dilata o seu desejo inato até ao ilimitado. O perfeito determinado, pelo contrário, com um salto ousado projecta-se para fora do bem-aventurado sonho do querer infinito, e, tornando-se cada vez mais fino, incessantemente se dilata na nobre **auto-limitação** e na bela moderação. (SCHLEGEL, 1979, p. 164, grifo nosso.)

As duas operações resultam sempre num refletir transformador, sendo que a preocupação com a originalidade da criação e sua infinitude são questões centrais e interligadas na teoria romântica. Os movimentos conscientes do “entrar e sair de si” (de potencialização e de redução) são procedimentos racionais que promovem o equilíbrio entre sentimento e razão. A presença da “auto-limitação” é fator determinante neste jogo romântico, é a força racional que distingue o poeta romântico do gênio do *Sturm und Drang*:

Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém. Enquanto o artista inventa e está entusiasmado [*begeistert*], se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer

tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos. Com isso desconhecerá o valor e a dignidade da **autolimitação, que é porém, tanto para o artista quanto para o homem, aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e o mais elevado.** O mais necessário: pois em toda parte em que alguém não se limita a si mesmo, é o mundo que o limita, tornando-se com isso, um escravo. (SCHLEGEL, 1997, p. 25, grifo nosso).

O leitor deve se “autolimitar” (distanciamento crítico) para que, assim, possa compreender o verdadeiro espírito de *Lucinde*. O texto dialoga com a produção artística do passado (por meio de análises e críticas alegóricas), e mantém vivo o diálogo com o pensamento artístico do futuro, diante de um leitor disposto a não permitir que a “bela flor murche estéril” (*die Blüte der Schönheit fruchtlos welken*).

7. “Anos de aprendizagem da masculinidade”, uma paródia?

Aquele que caracterizasse devidamente o *Meister* de Goethe diria, na verdade, de que será época agora na poesia. No que concerne à crítica poética, não precisaria fazer mais nada. (SCHLEGEL, 1997, p. 39).

Em boa parte do capítulo “Os anos de aprendizado da masculinidade” (*Lehrjahre der Männlichkeit*), o leitor terá uma síntese da formação (*Bildung*⁷²) de Júlio (da juventude até o encontro com Lucinda) através de um narrador em terceira pessoa (porém, nas duas últimas páginas do capítulo, Júlio volta a narrar em primeira pessoa).

O título do capítulo anuncia um diálogo com o romance de Goethe *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. O romance foi eleito pela historiografia literária como obra paradigmática do *Bildungsroman*⁷³ (romance de formação). A narrativa de Goethe tem como mote principal a trajetória do jovem burguês, Wilhelm Meister, em busca de uma formação intelectual e cultural. Ao ir buscar os próprios ideais, Meister estabelece para si (aos olhos da burguesia) uma formação imprópria, pois, como filho de um próspero comerciante, Meister deveria procurar por uma formação econômica e pragmática, para, assim, atender aos negócios da família.

⁷² *Bildung*, conceito alemão que designa a trajetória de um indivíduo no que se refere a sua educação e desenvolvimento em busca de uma formação universal. Wilma Patricia Maas em “O conceito histórico de *Bildung*” descreveu a complexa formação do termo e suas transformações semânticas ao longo da história. (Cf. MAAS, 2000, p. 25).

⁷³ Segundo a autora de *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, Wilma Patricia Maas, o termo *Bildungsroman* foi criado pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern em 1810. A autora define o *Bildungsroman* como “uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vinculadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu. Compreendido pela crítica como um fenômeno “tipicamente alemão”, capaz de expressar o “espírito alemão” em seu mais alto grau, o *Bildungsroman* firmou-se como um conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem européia, tendo sido assimilado também nas literaturas mais jovens, como as americanas”. (MAAS, 2000, p. 13).

O narrador de “Os anos de aprendizagem da masculinidade”, assim como o do *Meister*, descreverá a trajetória de formação do personagem com ênfase nos seus envolvimento amorosos.

Na fase de juventude o narrador nos relata um Júlio narcísico, intempestivo, com um espírito bastante inquieto em busca de si mesmo. Essas características encontram eco tanto no *Meister* quanto no personagem Werther (protagonista de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*). Apesar de *Meister* possuir um espírito mais tranqüilo do que Werther, ambos possuem muitas semelhanças. Em Werther, como ressalta Maas (2000, p. 36), “encontra-se essa mesma inadequação pessoal e profissional do protagonista ao mundo estreito da burguesia, que move Wilhelm Meister para além do universo de origem.” Nessa passagem podemos observar as afinidades entre os jovens Júlio, *Meister* e Werther:

As chamas da paixão brilhavam logo ao mínimo pretexto, mas pouco depois, por orgulho ou por capricho, a paixão parecia desdenhar do seu próprio objeto, voltava-se sobre o sujeito, para insatisfeita se alimentar do coração apaixonado. O espírito de Júlio estava em incessante fermentação; esperava a cada momento que lhe acontecesse algo de extraordinário. Nada, porém, havia que o surpreendesse, nem sequer o fim de sua própria existência. Sem carreira nem termo definidos, andava para trás e para diante, por entre as coisas e as pessoas, como o homem que angustiadamente procura algo de que dependerá a sua felicidade futura. Tudo poderia excitá-lo nada poderia apaziguá-lo. (SCHLEGEL, 1979, p. 81- 82).⁷⁴

Talvez essa proximidade de fundo temático, entre *Meister* e *Werther* tenha desorientado a crítica da época. Sobre as primeiras críticas manifestadas pela imprensa,

⁷⁴ “Bey dem geringsten Anlass brachen die Flammen der Leidenschaft aus; aber bald schien diese aus Stolz oder aus Eigensinn ihren Gegenstand selbst zu verschmähen, und wandte sich mit verdoppeltem Grimme zurück in sich und auf ihn, um da am Mark des Herzens zu zehren. Sein Geist war in einer beständigen Gährung; er erwartete in jedem Augenblick, es müsse ihm etwas ausserordentliches begegnen. Nichts würde ihn befremdet haben, am wenigsten sein eigener Untergang. Ohne Geschäft und ohne Zweck trieb er sich umher unter den Dingen und unter den Menschen wie einer, der mit Angst etwas sucht, woran sein ganzes Glück hängt. Alles konnte ihn reizen, nichts möchte ihm genügen.” (SCHLEGEL, 2005, p. 52-53).

Maas relata “que as resenhas publicadas nos periódicos da época tinham como principal referência a comparação entre os dois romances, com visível predominância a favor de *Werther* “. (MAAS, 2000, 111).

Estabelecer afinidades entre Júlio e os personagens de Goethe pode ter sido a forma encontrada por Schlegel para recuperar os desvios promovidos pela crítica primeira. A princípio Júlio sofrerá as mesmas perturbações dos jovens Meister e Werther, mantendo-se escravo dos seus impulsos. Essa fase em que a emoção e o sentimento conduzem os atos de Júlio o desviará por um longo período de sua formação; porém, diferentemente dos personagens masculinos de Goethe, ele conseguirá reordenar as inadequações do espírito:

Soltou um suspiro ao pensar na sua mocidade tão mal empregada; com esse espírito revoltou a sua alma; decidiu recuperar o tempo perdido, e resolveu escolher entre as mais belas mulheres que conhecia a que lhe parecesse mais livre e mais brilhante na alta sociedade. (SCHLEGEL, 1979, p 90).⁷⁵

É com Lucinda que Júlio encontrará alento, maturidade e liberdade artística. O narrador diz: “Lucinda tinha um pendor marcado para o romântico”.(SCHLEGEL, 1979, p. 120). Lucinda se constitui como uma alegoria da poesia romântica, e o leitor deve projetar, a partir do encontro entre Júlio e Lucinda, uma alegoria que une teoria e prática, reflexão e poesia:

Comungavam na mesma devoção pela arte, e Júlio chegou a concluir algumas obras. Animavam-se os seus quadros, sobre os quais parecia agora incidir um jorro de luz vivificante, e, na frescura do colorido, a carne exaltava no esplendor da verdade. Adolescentes banhando-se num rio; um rapazinho que, com secreto júbilo, contempla na água a reprodução de sua imagem; a mãe que sorri com ternura para o filho que traz nos braços; **tais**

⁷⁵ “ Er seufzte über seine ungenutzte Jugend; sein Geist empörte sich und wählte unter den schönen Frauen seiner Bekanntschaft die, welche am freysten lebte und am meisten in der guten Gesellschaft glänzte.” (SCHLEGEL, 2005, p. 58).

eram os elevados temas que de preferência animavam o seu pincel. **As formas talvez não correspondessem perfeitamente às leis admitidas.** (SCHLEGEL, 1979, p. 127-128, grifo nosso).⁷⁶

A obra está refletindo sobre si mesma (Eu) e sobre o Meister (não-Eu). Por meio de referências a “quadros”, “temas” e “formas” fica evidente o diálogo de *Lucinde* com a obra de Goethe. Meister acreditava (desde sua infância) possuir aptidões artísticas, porém, essa vocação não se confirma ao longo da narrativa. Mesmo após seu longo incurso pelo mundo das artes o protagonista não desenvolve um juízo estético. Meister permanece refém do conteúdo artístico, ignorando, até o fim da narrativa, o aspecto formal das obras de arte. Em uma conversa sobre a coleção de quadros de seu avô, declara: “-Não entendia e ainda não entendo dessas coisas, o que mais me agrada num quadro é o tema, não a arte”. (GOETHE, 1994, p. 63). Porém, Júlio, ao contrário do Meister, promove um processo de emancipação estética, valorizando o aspecto formal da obra de arte:

Tal como a arte dele [de Júlio] se aperfeiçoava, conseguia agora realizar espontaneamente o que dantes não conseguira à custa de muito esforço ou labor, assim também a existência se lhe transformou em obra de arte, sem que verdadeiramente se apercebesse de como tal acontecia. **Fez-se luz na sua vida interior**; viu e dominou com um só olhar claro e exato todas as fases da sua vida e a estrutura do seu conjunto, porque agora se encontrava no centro. **Sentiu que nunca mais poderia perder essa unidade; estava solucionado o enigma da sua vida, tinha encontrado a palavra decisiva**, e tudo agora lhe parecia predeterminado, e disposto desde os tempos antigos, a fim de que ele encontrasse a solução do problema do amor, - no amor para o qual, na sua incompreensão juvenil, se julgara de todo imperito. (SCHLEGEL, 1979, p. 128-129, grifo nosso).⁷⁷

⁷⁶ “Sie theilten ihre Neigung zur Kunst und Julius vollendete einiges. Seine Gemälde belebten sich, ein Strom von beseelendem Licht schien sich darüber zu ergiessen und in frischer Farbe blühte das wahre Fleisch. Badende Mädchen, ein Jüngling der mit geheimer Lust sein Ebenbild im Wasser anschaut, oder eine holdselig lächelnde Mutter mit dem geliebten Kinde im Arm waren beynah sie höchsten Gegenstände seines Pinsels. Die Formen selbst entsprachen vielleicht nicht immer den angenommenen Gesetzen einer künstlichen Schönheit.” (SCHLEGEL, 2005, p. 82-83).

⁷⁷ “Wie seine Kunst sich vollendete und ihm von selbst i ihr gelang, was er zuvor durch kein Streben und Arbeiten erringen konnte: so ward ihm auch sein Leben zum Kunstwerk, ohne dass er eigentlich wahrnahm, wie es geschah. Es ward Licht in seinem Innern, er sah und übersah alle Massen seines Lebens und den Gliederbau des Ganzen klar und richtig, weil er in der Mitte stand. Er fühlte dass er diese Einheit nie verlieren

Nas duas últimas citações o narrador revela um Júlio em pleno aperfeiçoamento de suas faculdades artísticas. Júlio encontra em Lucinda a base e a força para solucionar o “enigma de sua vida”, a busca por uma arte una, capaz de reunificar o que o mundo moderno separou: forma e conteúdo; sagrado e profano; filosofia e poesia. Nas duas passagens do romance há a presença da “luz” como fator determinante na clarividência de sua formação: “Fez-se **luz** na sua vida interior”; “Animavam-se os seus quadros, sobre os quais parecia agora incidir um jorro de **luz**”. A maturidade estética de Júlio se revela no interior da relação amorosa deste com Lucinda, mas é preciso entender este envolvimento, assim como o entende Benn-Ibler:

O conúbio amoroso entre Julius e Lucinde, simboliza, sob a ótica do mito, a hierogamia entre o céu e a terra. A união dos pólos opostos remete à alegoria do andrógino platônico, vivida plenamente na Idade de Ouro, retratada por Hesíodo no seu livro *Os trabalhos e os dias*. A nossa raça, a raça de ferro, cunhada pela total separação dos universos masculino e feminino, bate-se pela busca da fusão destes dois pólos distintos, que, no romance de Schlegel, são personificados por Julius e Lucinde, o casal-alegoria da totalidade primordial. (BENN-IBLER, 1998, p. 1128).

Repete-se mais vez o nome de Lucinda como metáfora da luz, isto é, como representação do conhecimento adquirido a partir da Idade de Ouro: “**Fez-se luz na sua vida interior**; viu e dominou com um só olhar claro e exato **todas as fases da sua vida** e a estrutura do seu conjunto, porque agora se encontrava no centro.” “As fases da vida” de Júlio narrada em “Os anos de aprendizado da minha masculinidade” concentram uma alegoria que perpassa todo o romance: o processo de amadurecimento de Júlio – da sua

könne, das Räthsel seines Daseyns war gelöst, er hatte das Wort gefunden, und alles schien ihm dazu vorherbestimmt und von den frühesten Zeiten darauf angelegt, dass er es in der Liebe finden sollte, zu der er sich aus jugendlichen Unverstand ganz ungeschickt geglaubt hatte.” (SCHLEGEL, 2005, 83-84).

tempestuosa juventude até a sua harmoniosa vida com Lucinda – pode ser visto como uma alegoria do percurso vivido pelo movimento romântico desde o surgimento do *Sturm und Drang*, passando pelo processo de formação (*Bildung*), até chegar ao momento presente vivido por Schlegel: a produção de *Lucinde* e o círculo de Jena : “Lucinda era o laço e a força conservadora do conjunto, e assim nasceu uma sociedade livre ou antes uma grande família que, pela sua constituição (*Bildung*), era sempre nova para ele”. (SCHLEGEL, 1979, p. 130).

Portanto, todo e qualquer caminho em busca de uma formação universal deve ter como ponto de partida a unidade produzida pela poesia natural (ingênua para Schiller). Schlegel, inspirado pelas teorias estéticas de Schiller, irá revitalizar o ideal da poesia natural, através da poesia artificial. Uma poesia que pretende restabelecer a harmonia a partir da reflexão sobre si mesma, isto é, arte pensando arte. O desígnio do poeta moderno deve ser o de reconstruir a unidade perdida; para isso precisa re-equilibrar as forças da linguagem, harmonizar logos e mitos na tentativa de indicar caminhos para a formação de um novo paradigma estético.

7.1. Os anos de formação das estéticas de Goethe, Schiller e Schlegel

O aspecto discursivo sobre forma e conteúdo desenvolvido no romance de Goethe ficou demonstrado na dissertação de Alcione Maria dos Santos, “que são ecos da estética de Schiller na trajetória do protagonista de Goethe”. (SANTOS, 2003, p. 19).

A teoria estética de Schiller, assim como o romance de Goethe, diminui a importância do elemento conteudístico frente à forma⁷⁸. O aspecto formal é privilegiado por ambos, porém, Schiller ficou insatisfeito com o direcionamento dado por Goethe à inclinação poética de Meister, como nos confirma Maas: “Schiller considera insuficiente o “progresso” de Wilhelm Meister, apoiando-se ainda em sua concepção clássica da predominância da forma sobre o conteúdo”. (MAAS, 2000, p. 95).

Schlegel, em seu *Über Goethes Meister*⁷⁹ (Sobre o *Meister* de Goethe), não endossa a cobrança de Schiller por um aperfeiçoamento estético do Meister. Logo nas primeiras linhas do seu ensaio crítico ele descreve as personagens do romance como seres do cotidiano, sem talentos ou habilidades “extraordinárias”:

O que se passa e é dito aqui não é extraordinário, e as figuras que primeiro se apresentam não são grandes nem admiráveis: uma velha astuta, que sempre pesa as vantagens e se faz porta-voz do amante mais rico; uma jovem, que só pode se livrar das armadilhas da perigosa conselheira para se entregar ardentemente ao amado; um jovem puro, que se consagra o belo fogo de seu primeiro amor a uma atriz. **Os contornos são genéricos e leves, mas precisos, nítidos e seguros. O menor traço é significativo, cada linha é um leve aceno, e tudo é destacado por claros e vívidos contrastes.**⁸⁰ (SCHLEGEL In: FUGITA, 2007, p. 125).

⁷⁸ Dentre as cartas de Schiller reunidas na *Educação estética do homem*, a de número 22 apresenta de forma bastante clara os ideais estéticos do autor no que se refere a forma: “Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo; é somente pela forma que se atua sobre o todo do homem, ao passo que o conteúdo atua apenas sobre forças particulares. O conteúdo, por sublime e amplo que seja, atua sempre como limitação sobre o espírito, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética.” (SCHILLER, 2002, p. 111).

⁷⁹ Resenha sobre o *Meister* publicada na segunda edição da *Athenäum*, em junho de 1798. “Friedrich Gundolf classifica o ensaio de Schlegel como “a melhor crítica existente em língua alemã”, enquanto Jakob Steiner o inclui entre os “mais eminentes documentos produzidos pelo espírito crítico alemão””. (MAAS, 2000, p. 121).

⁸⁰ Tradução de Natália Giosa Fujita.

Com delicadeza e ironia Schlegel desmerece o conteúdo e direciona o olhar da crítica para além do enredo. O uso da ironia no *Übermeister* já reflete o ideal de crítica do autor:

Logo, o próprio ensaio crítico de Schlegel sobre o *Meister* mostra-se também um exemplo da aplicação da ironia que o autor reconhece presente também em seu objeto, configurando assim um exemplo típico da crítica romântica, “que é menos um julgamento da obra de arte, do que o método para seu aperfeiçoamento”. (MAAS, 2000, p. 123).

Assim, como no *Übermeister*, “Os anos de aprendizagem da masculinidade” contemplarão, através do emprego da ironia e outras similaridades com o *Meister*, o projeto crítico schlegeliano. O enredo em “Os anos de aprendizagem da masculinidade”, como em outras passagens do *Lucinde*, não apresenta nada de extraordinário, a formação de Júlio se resume no aprendizado obtido a partir de suas relações amorosas.

As relações de intertextualidade entre *Lucinde* e a obra de Goethe se apresentam com um tom jocoso, já que Schlegel está parodiando a ironia presente no próprio *Meister*. A ironia em *Lucinde*, tal como a do *Übermeister*, é uma ironia elevada à segunda potência (ironia da ironia):

Dotado [Júlio] de um caráter assim, tinha necessariamente de estar muitas vezes solitário entre a sociedade mais alegre e prazenteira, pois, a bem dizer, sentia-se tanto menos só quanto menos pessoas via em seu redor. Era então que se deixava embriagar por imagens de esperança e de saudade, era então que deixava de propósito seduzir-se pela sua própria fantasia. Cada um dos seus anelos crescia **com uma rapidez imensa e, quase sem intervalo, passava da emoção incipiente para a paixão ilimitada.** (SCHLEGEL, 1979, p. 83-84, grifo nosso).⁸¹

⁸¹ “Bey diesem Charakter musste er oft in der geselligsten und fröhlichsten Gesellschaft einsam seyn, und er fand sich eigentlich am wenigsten allein, wenn niemand bey ihm war. Dann berauschte er sich in Bildern der Hoffnung und Erinnerung und liess sich absichtlich von seiner eignen Fantasie verführe. Jeder seiner Wünsche stieg mit unermesslicher Schnelligkeit und fast ohne Zwischenraum von der ersten leisen Regung zur gränzenlosen Leidenschaft.” (SCHLEGEL, 2005, p. 54).

É possível estabelecer, a partir do parágrafo citado, o paralelo construído pelo autor entre Júlio e Meister. Ambos, no princípio de suas trajetórias, se constituem como indivíduos movidos pela paixão. Júlio, assim como Meister, não possui uma postura crítica e reflexiva, deixa-se levar exclusivamente pelas emoções. O projeto da *Bildung* no plano do conteúdo não se estabelece a princípio; porém, no plano estético está sendo edificado, linha após linha, por meio das alegorias.

A reivindicação de Schiller por “um progresso” na formação de Meister não se justifica, pois, além de essa cobrança nos situar na mesma esfera do protagonista de Goethe, isto é, nos mantém reféns do conteúdo, Schiller parece não ter compreendido o projeto estético do personagem Meister. Ao não formalizar o projeto da *Bildung* no Meister, Goethe não está negando a estética formalista de Schiller. Há uma preocupação formal na composição do Meister (personagem), a de representar a (quase) ausência de *Bildung*. Portanto, o Meister representaria a limitação do olhar e a pouca formação do seu leitor no universo das artes; tal como Meister, o público leitor pertence à classe social burguesa. O “insucesso” na trajetória de Meister reflete a ausência de *Bildung* (de formação) do próprio leitor do final do século XVIII.

No *Meister a Bildung* se realiza apenas no plano estético, já no capítulo “Os anos de aprendizagem da masculinidade”, a *Bildung* é formal e conteudística. Júlio, ao contrário do Meister, terá sucesso em sua trajetória de formação. Esse fato talvez demonstre o desejo de Schlegel por uma *Bildung* não apenas literária (estética), mas, sobretudo, que o projeto de auto-aperfeiçoamento e da busca por uma formação universal pudesse realmente ser apreendido pela sociedade alemã. As concepções de Schlegel não se restringem a uma estética formalista, já que o autor de *Lucinde* está também preocupado com uma “estética da recepção”:

Embora H. R. Jauss tenha o mérito de ter elaborado, no final dos anos sessenta, uma teoria que concebe como foco indispensável do processo de constituição de uma obra de arte, é no romantismo alemão que se encontram as raízes para a inovação das relações entre a tríade autor-obra-leitor, centrada naquela época, ainda no pólo da produção. (BENN-IBLER, 1998, p. 1125).

Goethe, ao não permitir a evolução estética de Meister, deixa transparecer uma espécie de ressentimento com o público leitor, como se este fosse incapaz, assim como o Meister, de compreender os pressupostos estéticos da obra. Goethe não estava errado, de fato a sociedade burguesa não possuía formação artística voltada para a forma, havia um desequilíbrio crítico entre a dimensão formal e a temática da obra. O leitor do final do século XVIII pendia para uma apreciação subjetiva, voltada para o enredo. Schlegel, em relação a Goethe, possui uma visão mais positiva em relação ao leitor. Para que o projeto literário dos românticos se realize, ele necessita acreditar na capacidade de esse leitor desenvolver habilidades estéticas. Veronika Benn-Ibler escreveu um artigo sobre o resgate do leitor no romance *Lucind*:

O “leitor culto” de Schlegel talvez possa equivaler ao “leitor ideal” de Joyce ou ao “leitor modelo” de Eco que, embora sejam um constructo do texto, pressupõem um leitor empírico, potencialmente capaz para atos de projeção que correspondam às expectativas do autor. O que Schlegel espera do seu leitor é que ele seja um dinâmico parceiro na missão que os românticos acreditam ter a cumprir, o estabelecimento de um outro tipo de sociedade, no sentido de um “mundo romantizado”, reflexivo em oposição ao decepcionante e árido contexto político que vivenciavam. (BENN-IBLER, 1998, p. 1126).

A exigência da participação do indivíduo na evolução histórica, deflagrada com a revolução francesa, formou a consciência histórica de Schlegel. Essa concepção histórica

faz com que ele exija um leitor participativo, disposto a se integrar ao processo orgânico de romantização do mundo:

Quero que pelo menos entendas nestas divinas alegorias tudo quanto não posso diretamente exprimir. Pois, qualquer que seja a maneira por que o meu pensamento abranja o passado, o processo de penetrar no meu eu para o contemplar as lembranças na claridade do presente, há sempre algo que, por completamente interior é suscetível de representação exterior. O espírito do homem é para ele próprio um Proteu: muda constantemente de forma, não se quer dar à razão discursiva, foge à sua identidade. É neste profundo centro da vida que o livre arbítrio criador representa o seu espetáculo mágico. Ali começam e ali findam, ali se concentram e ali se dispersam, os fios que se perdem no tecido indispensável à formação espiritual. Só o que progride lentamente no tempo, e se estende ao longo do espaço, **só o que acontece, é objeto da história**. O segredo de uma geração, ou de uma transformação instantânea, não pode ser mais do que adivinhado, ou dado a adivinhar por uma alegoria. (SCHLEGEL, 1979, p. 132-133, grifo nosso).⁸²

Júlio declara: é nas alegorias, isto é, no que não está dito, que devemos compreender o romance. Schlegel está trazendo para o centro da discussão o aspecto formal da arte; diferentemente de Goethe, este mais realista, parece não acreditar na possibilidade do leitor entrever a harmonia entre forma e conteúdo da obra; Schlegel, mais idealista, não só acredita nessa harmonia como a promove como artifício para despertar o sujeito histórico de cada leitor.

Com essa passagem do romance, Júlio se distancia da constituição do Meister, Wilhem possui uma inaptidão como afirma Santos (2003, p. 42): “A inadequação [de

⁸² “Andeuten will ich dir wenigstens in göttlichen Sinnbildern, was ich nicht zu erzählen vermag. Denn wie ich auch die Vergangenheit überdenke, und in mein Ich zu dringen strebe, um die Erinnerung in klarer Gegenwart anzuschauen und dich anschauen zu lassen: es bleibt immer etwas zurück, was sich nicht äusserlich darstellen lässt, weil es ganz innerlich ist. Der Geist des Menschen ist sein eigener Proteus, verwandelt sich und will nicht Rede stehn vor sich selbst, wenn er sich greifen möchte. In jener tiefsten Mitte des Lebens treibt die schaffende Willkühr ihr Zauberspiel. Da sind die Anfänge und Enden, wohin alle Fäden im Gewebe der geistigen Bildung sich verlieren. Nur was allmählig fortrückt in der Zeit und sich ausbreitet im Raume, nur was geschieht ist Gegenstand der Geschichte. Das Geheimniss einer augenblicklichen Entstehung oder Verwandlung kann man nur errathen und durch Allegorie errathen lassen.” (SCHLEGEL, 2005, p. 86).

Meister] reside na predominância do impulso sensível sobre o formal: profundamente sensível e impressionável, Wilhem dá, em prejuízo da forma, margem às próprias inclinações no julgamento estético”. A percepção estética de Júlio não permanece deformada, ao longo da narrativa, como a de Wilhem. Júlio é mais bem sucedido em sua trajetória de formação.

Porém, quando Júlio afirma que não pode “expressar diretamente” os seus desejos, Schlegel recusa, como Goethe, o papel de formador; o público deve formar a si mesmo, desenvolver sua própria *Bilgung*: “O fim da crítica, se diz, é formar leitores! – Quem quer ser formado, que se forme a si mesmo. Isso é indelicado, mas não há como mudar.” (SCHLEGEL, 1997, p. 33).

Goethe nega uma formação individual ao seu protagonista, Schlegel percebe nessa atitude uma transposição do aprendizado, sendo que a *Bildung* sai do plano individual em direção ao universal:

Vemos também que **esses anos de aprendizado podem e querem formar como artistas ou homens excelentes antes todos os outros que o próprio Wilhelm**. Não este ou aquele homem deve ser educado, mas a natureza, a própria formação deveria ser representada numa variedade de exemplos e reduzida a princípios simples.⁸³ (SCHLEGEL. In: FUGITA, 2007, p. 142, grifo nosso).

Goethe e Schlegel possuem projetos parecidos, mas atuam de forma distinta: um nega uma formação ao seu protagonista; o outro concede um aperfeiçoamento ao seu personagem; mas, sobretudo, ambos desejam uma formação artística ampla do público em terras germânicas.

⁸³ Tradução de Natália Giosa Fujita.

A imaturidade artística de Wilhelm, como a entende Schlegel, parece apontar para um aspecto do *Übermeister*, que, segundo Maas, merece destaque: “é a compreensão de que Wilhelm Meister não é a personagem principal. [...] em Schlegel existe a clara afirmação de que Meister é personagem secundária”. (MAAS, 2000, p. 121). Na tradução da autora: “Lothario, o Abade e o Tio são, em certa medida, e cada um a seu modo, o próprio espírito do livro; os outros são apenas caracteres sem autonomia”. (SCHLEGEL apud MAAS, 2000, p. 121).

Além de parafrasear a ironia, a técnica narrativa, a discussão estética, a trajetória de formação, os relacionamentos amorosos, Schlegel irá levar para o *Lucinde* a ilusão de protagonista de Wilhelm. Júlio, assim como Meister, desfila pelo romance com a camuflagem de personagem principal. Aparentemente, a narrativa se atém aos anos de aprendizagem de Júlio, mas tal como Wilhelm, ele é um pseudo-protagonista. Em uma apreensão superficial e apressada o leitor pode se questionar a respeito do título do romance de Schlegel – já que Lucinda, como aparição concreta, ocupa poucas páginas do romance, porém, como personagem alegórica do fazer poético, ela se torna protagonista do romance. Os anos de aprendizado de Júlio servem apenas de escada para que os ideais poetológicos de Schlegel se elevem:

Também ele se recordou do passado, e, enquanto lho narrava [à Lucinda], a sua vida ia pela primeira vez tomando a forma de uma história [*einer gebildeten Geschichte*] completa. Grande prazer era para Júlio o de falar com ela a respeito de música e de ouvir daquela boca idéias iguais às suas, as suas idéias mais íntimas e mais pessoais acerca da sagrada magia desta arte romântica [*romantischen Kunst*]. (SCHLEGEL, 1979, p. 121).⁸⁴

⁸⁴ “Auch er erinnerte sich na die Vergangenheit und sein Leben ward ihm, indem er es ihr erzählte, zum erstenmal zu einer gebildeten Geschichte. Wie freute sich Julius, da er mit ihr über Musik sprach, und seine innersten und eingensten Gedanken über den heiligen Zauber dieser romantischen Kunst aus ihrem Munde hörte!” (SCHLEGEL, 2005, p. 78-79).

Para finalizar a análise desse oitavo capítulo do *Lucinde* destacamos uma crítica desfavorável de Schlegel sobre o *Meister*: “Todo romance completo deve ser obsceno; deve dar também o absoluto da luxúria e da sensualidade – no *Meister* não há nem luxúria nem cristandade suficiente para um romance”. (SCHLEGEL apud MAAS, 2000, p. 126). A escolha dessa crítica negativa se deve ao fato de ela encerrar, de forma velada, o embate mais caro a nossa pesquisa: o confronto entre símbolo e alegoria.

A ausência de “luxúria” e “cristandade” do *Meister*, cobrada por Schlegel, aponta novamente para a discussão sobre a supremacia conferida ao elemento alegórico. *Lucinde* é fruto de um projeto pretensioso de Schlegel, que almeja completar as “faltas” da obra do mestre (Meister) Goethe. O sagrado e o profano coexistem em *Lucinde* por meio da alegoria. Os anos de aprendizagem de Júlio alegorizam a trajetória de formação de um jovem artista, que encontra no envolvimento amoroso o caminho para alcançar a maturidade estética:

Ouvia o seu canto erguer-se, em forma pura e forte, do fundo da sua alma delicada e acompanhava-o com o seu; as suas vozes **ora se misturavam, ora faziam alterar as perguntas e as respostas inspiradas pelo sentimento mais terno que não tem já linguagem**. Não pôde resistir mais. Depôs um beijo tímido sobre aqueles lábios frescos que assim lhe falavam e sobre aqueles olhos ardentes que assim o contemplavam. (SCHLEGEL, 1979, p. 121-122).⁸⁵

Schlegel aposta no caráter progressivo da alegoria como meio de superar os limites da linguagem referencial, de desenvolver as potencialidades da língua, e de colocar a obra de arte no domínio do Absoluto (rumo ao infinito).

⁸⁵ “Da er ihren Gesang vernahm, der sich rein und stark gebildet aus tiefer weicher Seele hob, da er ihn mit dem seinigen begleidete, und ihre Stimmen bald in Eins flossen, bald Fragen und Antworten der zartesten Empfindung wechselten, für die es keine Sprache giebt! Er konnte nicht widerstehn, er drückte einen schüchternen Kuss auf die frieschen Lippen und die feurigen Augen.” (SCHLEGEL, 2005, p. 79).

O não-representável, o indizível finalmente pode ser dito, trata-se do “sentimento mais terno que já não tem linguagem” (cf. grifo da última citação). O silêncio do alegórico liberta o romance da significação em si mesma determinada pelo símbolo, que engessa e limita, no entendimento de Schlegel, o que deve ser ilimitado: a poesia.

Júlio voltara a encontrar a sua juventude nos braços de Lucinda. A altiva perfeição do lindo busto da mulher era para ele um encanto, um encanto mais excitante para a fúria do seu amor e dos seus sentidos do que a frescura dos seios femininos e o espelho unido do corpo virginal. [...] Quando a observava em estado de abandono, à luz mágica de uma doce penumbra, não podia deixar de acariciar essas formas contornadas, nem deixar de sentir o fluxo caloroso da vida mais delicada sob o terno envólucro da sua pele macia. (SCHLEGEL, 1979, p.124-125).

É atrás do invólucro desta divina mulher de contornos eróticos que Schlegel vai nos soprar o seu ideal: *Lucinde* quer ser um romance completo, sobretudo, mais moderno, filosófico e liberal do que o *Meister*.⁸⁶

⁸⁶ Fazemos uma alusão ao seguinte fragmento de Schlegel: “*Um romance perfeito deveria ser uma obra de arte muito mais romântica do que o Wilhelm Meister; mais moderna e mais antiga, mais filosófica, mais ética e mais poética, mais política, mais liberal, mais universal, mais social*”. (SCHLEGEL apud MAAS, 2000, p. 126). Segundo Maas, este fragmento faz parte das anotações pessoais de Schlegel que foram recuperadas por pesquisadores.

8. Considerações finais

Todo autor legítimo escreve para ninguém, ou para todos. Quem escreve para que estes ou aqueles o possam ler, merece não ser lido. (SCHLEGEL, 1997, p. 33, grifo nosso).

O romance *Lucinde* atravessou dois séculos de história, porém, as inovações do seu sistema literário ainda hoje podem produzir um grande estranhamento no leitor.

Foi Hans Robert Jauss, em seu ensaio *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária* (1967), que trouxe para o centro das discussões a experiência do leitor diante da obra. Porém, muito antes dele, Schlegel depositou no leitor o papel do verdadeiro mediador entre passado e presente, entre a história e a crítica. Para Antoine Compagnon,⁸⁷ na estética da recepção a obra é apresentada como uma “partitura”, isto é, um texto cifrado que necessita de um intérprete. O leitor sai de sua condição passiva e periférica para assumir o papel de protagonista dentro da esfera dos estudos literários.

Schlegel encontrou na alegoria o recurso ideal para elevar o seu leitor ao grau mais alto na tríade autor-obra-público. Devido ao fato de a alegoria produzir uma criação artística aberta e em progressão, a alegoria exige do leitor uma participação efetiva na construção do sentido.

Acreditamos que Schlegel tinha total consciência do “fracasso” (de crítica e público) que seria *Lucinde*. Naquele momento, ele estava escrevendo, como sugere o fragmento acima, “para ninguém”. *Lucinde* rompeu com o que Jauss chamou de “horizonte de expectativa”, isto é, o romance produziu um efeito de recepção no mínimo de incompreensão. *Lucinde* não foi escrita para ser lida em sua época, Schlegel concebeu o seu

⁸⁷ Cf. COMPAGNON, 2003, p. 195-223.

romance-projeto para se realizar no futuro e “para todos”. Qual era a expectativa do público em relação ao sistema de normas e efeitos estilísticos no final do século XVIII? Certamente, nada parecido com *Lucinde*. Com as inovações estéticas do romance estamos diante de um outro conceito utilizado por Jauss: “o desvio estético”.

O “desvio estético” é o afastamento do horizonte de expectativa empregado pelo autor, ou seja, são as inovações estéticas. Deve-se avaliar o grau do desvio estético (a distância entre o desvio e a norma), para se definir o caráter artístico de uma determinada obra. Do ponto de vista de Jauss,

A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. (JAUSS, 1994, p. 31).

Mas é claro que não havia uma crítica apurada como a de Jauss na época, e *Lucinde*, uma obra altamente estetizante e inovadora, foi lida como devaneios de um jovem obscuro. O projeto estético-recepcional de Schlegel busca-se infiltrar, lentamente e através do leitor, na história da literatura. Assim como ocorreu com a obra de Cervantes, que pode ser lida como romântica somente dois séculos depois, a leitura do espírito moderno de *Lucinde* era um projeto para o futuro. Com esse lance visionário Schlegel relacionou o desenvolvimento literário com o processo histórico sem subjugar os elementos intra-literários aos extra-literários. Ele não mergulhou as escrituras num processo histórico que desconhecêsse as especificidades de literatura.

Para Jauss, uma das formas de se elevar um texto ao estatuto de obra-prima é medir o “desvio estético” que ela produziu. Seguindo essa teoria *Lucinde* entraria para o cânone literário, tranqüilamente, ao lado de *Ulisses* de James Joyce. O estatuto de obra-prima dado

ao *Meister* se estabeleceu de forma similar. O romance paradigmático de Goethe formulou inovações por algum momento no horizonte de expectativa vigente, e se transformou, rapidamente, num clássico do *Bildungsroman*. Não podemos afirmar se por genialidade, audácia ou uma tentativa de burlar um confronto com um ícone da literatura alemã, mas acreditamos que Schlegel projetou a sua entrada no cânone literário para além (da época) de Goethe, pois criou um romance com um diálogo estreito com a produção goethiana que não pôde ser lido em 1799. Porém, o interdiscurso com o *Wilhelm Meister*, confirma o caráter exemplar do romance, como uma grande tendência da época. Segundo Behler,

Essa acentuação do caráter poético do *Wilhelm Meister* de Goethe alude a um aspecto capital da ocupação dos *Frühromantiker* com esse romance. De modo a contemplarmos esse aspecto em suas verdadeiras proporções, é preciso observarmos mais de perto a teoria da poesia desenvolvida por Friedrich e August Wilhelm Schlegel. Já em suas primeiras considerações e investigações sobre o que é, de fato, poesia, os irmãos Schlegel concordavam que sua teoria da poesia deveria constituir um tratamento completamente novo desse objeto, e que, segundo sua opinião, **a questão sobre a natureza da poesia não fora até então respondida.**(BEHLER, 1989, p. 413, grifo nosso).

Meister indicou o caminho “do novo” para os românticos, mas, principalmente, demonstrou que a verdadeira natureza do “novo” ainda estava por vir.

O “desvio estético” em Schlegel pode ser medida por este fragmento: “Aquele que não é ele mesmo inteiramente novo, julga o novo como antigo; e o antigo se lhe torna cada vez mais novo, até que ele mesmo envelheça”. (SCHLEGEL, 1997, p. 35). Esse aforismo indica a incapacidade de as pessoas julgarem e assimilarem o que é verdadeiramente novo em suas próprias épocas.

Defendemos que a inovação formal de *Lucinde* não foi elaborada para ser apreendida pelo primeiro público leitor. O desvio estético foi inovador de tal forma que

uma obra com essas características só poderia ser compreendida muito tempo depois de sua primeira publicação.

Esperamos ter demonstrado como o romance *Lucinde* ilustra, de fato, através da alegoria, a rede conceitual da poética schlegeliana, e, principalmente, como o autor tinha consciência do seu projeto.

O momento em que o leitor frustra sua expectativa é um momento extremamente produtivo. O estranhamento diante da obra tem a capacidade de libertar e transformar estados opressores, “na medida em que obriga uma nova percepção das coisas”. (JAUSS, 1994, p. 52) Portanto, a literatura não deve ser apreciada apenas como representação, mas também como ação, capaz de alterar significativamente o curso da história. Essa nos parece ser a crença do Schlegel de *Lucinde*.

REFERÊNCIAS

- BEHLER, Ernst. Goethes Wilhelm Meister und die Romanthrorie der Frühromantik. In: *Etudes Germaniques*. V. 44, n.4 (176), p. 409-428, out/dez 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. (Tradução de João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. (Tradução de Márcio Seligmann-Silva). 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BENN-IBLER, Veronika. “Friedrich Schlegel e o resgate do leitor no romantismo alemão na obra de *Lucinde*”. *Cânones & Contextos: anais*, volume3/5. Congresso Abralic. Rio de Janeiro, 1998, p. 1125-1128.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 75-111.
- CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*.(Tradução de Jônatas Batista Neto). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. (Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schneiderman). São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. A História. In: *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. (Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago). Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 195-223.
- FICHTE, Johann Gottlieb. A Doutrina-da-ciência de 1794. In: *A Doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. (Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Nova Cultural, 1992, p. 35-176. (Os Pensadores, Fichte)

FUGITA, Natália Giosa. *Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister*”, de August-Wilhelm Schlegel; “Resenha de ‘Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister’, de August-Wilhelm Schlegel”, de Friedrich Schlegel; “Sobre o Meister de Goethe”, de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório. 2007. 147 f. Trabalho Dissertação (Mestrado em História da Filosofia)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*. Belo Horizonte, v. 46, n. 112, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-

GOTHE, Johann Wolfgang. *Escritos de arte*. (Traducción y notas Miguel Salmerón). Madrid: Síntesis, 1999.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*. (Tradução de Nicolino Simone Neto). São Paulo: Ensaio, 1994.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HEISE, E. & RÖHL, R. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Ática, 1986.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. (Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAFFONT-BOMPIANI. *Le nouveau dictionnaire des oeuvres* (de tous les temps et de tous les pays). v. IV. Paris: Robert Laffont, 1994, p. 4232-4233.

LÖWY, M. & SAYRE, R. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. (Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira). Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

_____. *A não-ficção primeiro-romântica: os exemplos de F. Schlegel e Novalis*. “datilografado”(trabalho em fase de elaboração).

NOVALIS. *Pólen*. (Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras, 2001.

ORTEGA, Francisco J. G. "A piada é inesgotável, não a seriedade". A crítica hegeliana à ironia romântica e suas implicações para a teoria estética. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 1001, Jun/ 2000, p. 20-45.

POLHEIM, von Karl Konrad. Zur begrifflichen Komposition der *Lucinde*. In: *Lucinde*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 125-129.

_____. Nachwort. In: *Lucinde*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 217-223.

SALIBA, Elias Thomé. As imagens do instável. In: *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 19-34.

SANTOS, Alcione Maria. *Os ecos da estética de Schiller no Wilhelm Meister de Goethe*. 2003. 93 f. Trabalho Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.

SANTOS NETO, Artur Bispo. *A filosofia do Romantismo*. Maceió: EDUFAL, 2005.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. (Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Poesia Ingênua e Sentimental*. (Tradução. pref., notas de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. *Lucinde*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005.

_____. *Dialeto dos fragmentos*. (Tradução de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Conversa sobre a Poesia*. (tradução de Victor-Pierre Stirnimann). São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. Fragmentos da revista *Lyceum* e Fragmentos da revista *Athenäum*. In: CHIAMPI, I. (Coord.) *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, p. 35-44.

_____. *Lucinda*. (Tradução de Álvaro Ribeiro). Portugal: Guimarães & C. Editores, 1979.

_____. *Kritische Ausgabe*. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett Hans Eichner (Org.) München/Paderborn/Wien: Ferdinand Schöningh, 1958 ss.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Local da diferença: ensaios sobre memória, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. A redescoberta do idealismo mágico. In: BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. (Tradução de Marcio Seligmann-Silva). 3 ed. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 2002.

_____. *Ler o Livro do Mundo: Walter Benjamin - Romantismo e crítica literária*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1999.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: *Conversa sobre poesia*. (tradução de Victor-Pierre Stirnimann). São Paulo: Iluminuras, 1994.

SUZUKI, M. *O Gênio Romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 1998.

_____. A gênese do fragmento. In: *O Dialeto dos fragmentos*. (Tradução de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 11-18.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Campinas: Papirus, 1996.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Fichte vida e obra. In: *Os Pensadores*. (Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

ZIMA, Peter. *Die Dekonstruktion*. Einführung und Kritik. Tübingen/Basel: Francke, 1994.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALBERT, Georgia. *Understanding irony: three essays on Friedrich Schlegel*. Maryland: The Hopkins University Press, 1993. (Modern Language Notes, vol 108).

BEHLER, Ernst. Friedrich Schlegel : Lucinde (1799). In : LÜTZELER, Paul Michael (ed.) *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*. Stuttgart : Reclam, 1981.

BELGARDT, Raimund. *Romantische Poesie*. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel. Paris/The Hague: Mouton, 1969

DE MAN, Paul. *Romanticism and contemporary criticism*. The Gauss Seminar and other papers. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

EICHNER, Hans. Friedrich Schlegel's Theory of Literary Criticism. In: *Romanticism today*. Friedrich Schlegel, Novalis, E T A Hoffmann, Ludwig Tieck. Bonn-Bad Godesberg: Internationales, 1973.

ELIADE, M. *Aspectos do Mito*. (Tradução de Manuela Torres). Lisboa:Edições 70, 1963.

_____. *Mito do eterno retorno*. (Tradução de José Antonio Ceschin). São Paulo: Mercuryo, 1992.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. (Tradução de Salma Tannus Muchail). 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

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

_____. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 81-106.

_____. Alegoria, morte e modernidade. In: *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 37-62.

GOTHE, Johann Wolfgang. *Werke*. Hamburger Ausgabe, München: Hanser, 1989.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. (Tradução de Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KAMPPFF-LAGES, Susana. *Walter Benjamin – Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

KOTHE, Flávio. R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KURZ, Gerhard. *Metapher, Allegorie, Symbol*. 4 ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.

LACOUÉ-LABARTHE, P. E NANCY, J-L. *L'absolu littéraire*. Théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978.

LOPES, Edward. *A identidade e a diferença*. São Paulo: Edusp, 1997

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Campinas : Ed.Mercado Aberto, 1987.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. Literatura, recepção, interpretação. *Revista Letras*. V. 30, p. 91-101, 1990.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Símbolo e história da literatura; do Romantismo à contemporaneidade. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUC/RS*. Porto Alegre. v.4, n. 4, p. 21-29, 1998.

NEWMARK, Kevin. *L'absolu littéraire: Friedrich Schlegel and the Myth of Irony*. Maryland: The Hopkins University Press, 1992, (Modern Language Notes, 107), p. 905-930.

PETERSEN, Jürgen H. Wilhelm Meisters Wanderjahre ein "romantisches Buch". In: *Amsterdamer Beiträge*. Amsterdam, 1999, p. 389-406.

PAZ, O. *O Arco e a Lira*. (Tradução de Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. (Tradução de Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIKULIK, Lothar. *Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung*. 2. ed. Stuttgart: C.H. Beck, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. Campinas, SP: Perspectiva, 1993.

SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC; Campinas: Pontes, 1992.

SANNA, Simonetta. Schlegels Lucinde oder der ästhetische Roman. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. v. 61, n. 3. pp. 457-479, 1987.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Ernst Daniel. *Vertraute Briefe über F. Schlegels Lucinde*. Lübeck/Leipzig, 1800.

SEYHAN, Azade. *Allegorie der Allegorie: Romantische Allegorie als kulturelle Erinnerung*. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. v. 47, p. 151-168, 1999.

SZONDI, Peter. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Vol. 5. Frankfurt a.M., 1975.

_____. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris : Les Editions de Minuit.

_____. Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Beilag über Tiecks Komödien In: HASS, Hans-Egon & MOHRLÜDER, Gustav-Adolf. (ed.) *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln: Kiepenhauer & Witsch, 1973. Neue Wissenschaftliche Bibliothek;

TYNIANOV, Iuri et JAKOBSON, Roman. Os problemas dos estudos literários e lingüísticos. In: *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Antônio Carlos Hohlfeldt, Maria Aparecida Pereira, Regina Ziberman. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 95-97.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *O espírito e a letra*. São Paulo: Ática, 1975.

WELLEK, R. Friedrich Schlegel. In: *História da Crítica Moderna*. O Romantismo. (Tradução de Lívio Xavier). São Paulo: Herder/Edusp, 1967. v. 2.