

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO” (UNESP) FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CAMPUS
ARARAQUARA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Luiz Eduardo Divino

A Alegoria em *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel

ARARAQUARA

JUNHO/2007

Luiz Eduardo Divino

A Alegoria em *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de mestre, a Universidade Estadual Paulista Faculdade de Ciências e Letras - Campus Araraquara, Programa de pós-graduação em Estudos Literários, sob a orientação da Prof^a Dr^a Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

ARARAQUARA

JUNHO/2007

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Prof^a Dr^a Maria Lúcia Lichtscheidl Maretti

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

AGRADECIMENTOS

À UNESP e ao Programa de pós-graduação em Estudos Literários que nos possibilitam um ensino público de qualidade.

Ao Programa de Bolsas do Estado de São Paulo oferecido aos professores da Rede Pública de Ensino que, por meio do financiamento, possibilitou o auxílio material, permitindo o desenvolvimento deste trabalho.

A todos os professores que fizeram parte de minha trajetória educacional, principalmente a minha orientadora Prof^a Dr^a Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas que me conduziu no caminho da pesquisa. Aos professores membros das bancas de qualificação e defesa que muito nos honraram com suas presenças e contribuíram de modo singular para o aprimoramento do trabalho.

À minha família, a minha mãe e meu pai, que sempre me acompanharam e contribuíram para o prosseguimento de meus estudos. À Tatiana, que caminha ao meu lado apoiando-me em todos os momentos.

Enfim, a todos, a minha profunda gratidão, reconhecimento e respeito.



“O âmago, o centro, da poesia encontra-se na mitologia e nos mistérios dos antigos. Saciai o sentimento da vida na idéia do infinito e compreendereis os antigos e a poesia”. (Schlegel)



“O que acontece na poesia acontece sempre ou não acontece nunca. Senão não é poesia. Não se deve acreditar que é agora que acontece”.
(Schleiermacher)



"Tudo se faz por contraste; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia".
(Heráclito)

RESUMO

O seguinte trabalho consiste em uma análise de um romance, *Lucinde*, escrito por Friedrich Schlegel em 1799. Este romance situa-se no período literário alemão conhecido como Primeiro Romantismo, em alemão *Frühromantik*. Tal período encontra-se entre os anos de 1798 e 1804. Um dos principais objetivos do trabalho é estudar a construção do romance de Schlegel, e descrever a alegoria, bem como seu emprego como forma de expressão estética, a qual compete decisivamente para a criação de um romance romântico. Como se vê em *Lucinde*, os românticos enfatizavam o caráter ficcional da obra literária e a reflexão sobre a criação e o ato criador. Com isso, por meio da alegoria e da poética romântica, estudamos os mecanismos para a formação da poesia romântica: a Poesia Universal Progressiva. A pesquisa também descreve o grupo de Jena, isto é, os Primeiros Românticos alemães e seu programa literário. Além desse estudo, o trabalho busca uma fonte para os principais conceitos presentes no programa literário dos românticos. Assim, a pesquisa descreve acerca dos gregos antigos, e principalmente a respeito de Heráclito de Éfeso, que já ditava os pressupostos para a totalidade da natureza humana, os quais seriam depois descritos na poética dos Primeiros Românticos e no próprio romance de Schlegel, como se vê neste trabalho.

Palavras-Chave: Alegoria, *Lucinde*, Romantismo Alemão, Friedrich Schlegel, Grupo de Jena, romance.

ABSTRACT

The following paperwork consists of an analysis of a novel, *Lucinde*, written by Friedrich Schlegel in 1799. This novel is situated in the German literary period known as the Early Romanticism, or *Frühromantik* in German. That period is found between the years of 1798 and 1804. One of the main goals of this work was to study the building blocks of Schlegel's novel, and to describe the allegory, as well its use as an esthetic way of expression, which was decisive for the creation of a romantic novel. As we can see in *Lucinde*, the romantics emphasize the fictional character of a piece of work and the reflection of the creation and the creation act. Thus, with the allegory and the romantic poetics we can make a study upon the formation of a romantic poetry: the Progressive Universal Poetry. This paper also describes the Jena group, we mean, the German Early Romanticism and their literary program. Besides this study, this research paper describes a source for the main concepts found in the romantic literary program. This way, the paper describes a little about the ancient Greeks, mainly about Heraclites of Ephesus, who has already talked about the totality of the human nature which was later described by the Early Romantics and can be also found in Schlegel's novel, as we can see in this paper.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 Frühromantik: O grupo de Jena.....	16
1.1 O Programa literário do primeiro romantismo alemão	23
CAPÍTULO 2 O Romance <i>Lucinde</i> e sua “Análise Interpretativa”	32
2.1 <i>Lucinde</i>	35
CAPÍTULO 3 Sobre a Alegoria.....	50
CAPÍTULO 4 O Pensamento Grego Antigo.....	63
4.1 Heráclito de Éfeso e a teoria primeiro-romântica	66
4.2 Da antiguidade à modernidade	73
CONCLUSÕES.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82

INTRODUÇÃO

A pesquisa limita-se ao período literário alemão de 1799 a 1801 – mais especificamente ao Romantismo de Jena ou Primeiro Romantismo Alemão (*Frühromantik*). Um dos objetivos do trabalho é estudar a fase de transição estética entre o Clássico e o Romântico vivenciada por este grupo, principalmente por Friedrich Schlegel (1772-1829). Assim, tendo em mente essa fase, enfoca-se aqui o emprego da alegoria e do símbolo no romance-ensaio *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel.

O período citado foi norteado pela Revolução Francesa (1789), pela filosofia de Johann G. Fichte (1762-1814), e pelo romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795) de Johann Wolfgang Von Goethe (1749 – 1832). Com a filosofia de Fichte, que tem por conceito básico o princípio espiritual denominado *Eu*, os primeiros românticos passaram a ser influenciados pelo idealismo subjetivo, de modo que o poeta cria mundos autônomos, que não remetem à Natureza, como faziam os clássicos. Os românticos enfatizavam o caráter ficcional da obra literária, a distância que existe entre criação poética e realidade empírica. Esse distanciamento, conhecido pelos românticos como uma das faces da *ironia*, permite a reflexão sobre a criação e sobre o ato criador.

Segundo Schlegel, a Ironia é a liberdade absoluta diante de qualquer realidade ou fato, como diz no fragmento 121 da revista *Athenaeum* (1798):

Transferir-se arbitrariamente ora para esta, ora para aquela esfera como para outro mundo, não só com intelecto e com a imaginação, mas com toda a alma; renunciar livremente ora a esta, ora àquela parte do próprio ser, e limitar-se completamente a uma outra; procurar e encontrar a sua unidade e o todo, ora neste, ora naquele indivíduo, e esquecer voluntariamente todos os demais: de tudo isso só é capaz um espírito que contenha em si como uma pluralidade de espíritos e todo um sistema de pessoas, e em cujo íntimo o universo que – como se diz – está em germe em todos os mundos, desabrochou, amadureceu. (SCHLEGEL, 1994, s/p).

Mesmo nesta concepção da ironia de Schlegel é possível ver traços da “nova” poesia (romântica), a qual logo trataremos mais longamente neste trabalho, e constataremos como é visível a contribuição da alegoria para a fundamentação estético-teórica do Romantismo de Jena. A alegoria romântica compete para a formação do programa estético-literário do Primeiro Romantismo Alemão, conseqüentemente para aquilo que depois se chamará de Modernidade. Identificaremos ainda seus mecanismos para a formação da *Poesia Universal Progressiva*¹, a “nova” poesia.

Notadamente, a alegoria evidencia-se como um dos principais conceitos estéticos sustentadores da elaboração do romance *Lucinde* (1799). Daí a necessidade de ter como apoio obras críticas e teóricas de autores como Walter Benjamin (1984), Tvestán Todorov (1996), Márcio Seligman-Silva (1999), Kothe (1986) e João Adolfo Hansen (1986), entre outros.

No primeiro capítulo desta dissertação, descreve-se o grupo de Jena, em que se conceitua o Primeiro Romantismo Alemão, bem como alguns de seus ilustres personagens. Como veremos, quando tratarmos da vida pessoal de alguns dos membros do grupo, não seguiremos uma linearidade, comum aos textos biográficos de críticos e autores. A leitura sempre vai e volta, ora seguindo linearmente, ora voltando a algum fato anterior, de modo circular.

Para a descrição do programa literário do Primeiro Romantismo Alemão utilizaremos, como corpus, os fragmentos publicados nas revistas *Athenaeum* e *Lyceum* (1797). Vale lembrar que todo o primeiro capítulo tem como princípio a descrição, e, por vezes, a explicação dos “parâmetros” do programa literário do grupo de Jena.

O motivo de tratarmos de traços biográficos de determinados teóricos do Primeiro Romantismo alemão não se limita à curiosidade de saber quem eles foram e onde viveram;

¹ Tentaremos explicar o significado da Poesia Universal Progressiva ao longo do trabalho.

trata-se de esclarecer o sentido da chamada sinfilosofia² e simpoesia³ defendida pelos românticos de Jena, que, como veremos mais adiante, desejavam criar um único escrito (texto, ensaio, poema etc.) a partir de vários autores. O que eles queriam era amalgamar seres, isto é, desejavam criar um único espírito, composto de vários indivíduos, com o fim de criar um único escrito. Assim, todos os românticos participavam, em conjunto, de reuniões, freqüentavam teatros e óperas, discutiam filosofia e literatura, enfim, vivenciavam uma vida científica, cultural, social e, às vezes, conjugal em comum, com um objetivo, digamos, inovador, de realizar e experienciar a simpoesia e a sinfilosofia.

A apresentação do programa literário do primeiro romantismo alemão, aqui descrito e analisado com ajuda, principalmente, da crítica e análise de Tzvetan Todorov (1996), tem como objetivo esclarecer como a alegoria, principal ferramenta, ou melhor, forma de expressão artística utilizada pelos românticos, não ineditamente, porém de maneira inovadora, contribuiu para a formação do novo gênero, o romance.

Como se sabe, esse gênero remonta a épocas dos séculos II na Grécia de nossa era. Contudo, não almejamos fazer dele aqui uma análise histórica; basta dizermos que os românticos alemães não tratavam o romance como um simples gênero literário, mas como um gênero que abarcasse todos os outros, sendo assim chamado de romance romântico; como a idéia de *Poiesis*, que temos hoje, para os gregos. Todavia, o romance romântico não seria um receptor, ou um recipiente, no qual colocássemos todos os gêneros literários, mas um novo gênero que interligasse todos os outros, ou ainda, todos os outros gêneros literários unidos com o intuito de realizarem algo em comum, uma nova poesia, chamada pelos românticos de Poesia Universal Progressiva.

² Para Schlegel, é a união de autores, poetas e filósofos em torno de um escrito e de um ideal comum, mas ao mesmo tempo fragmentado.

³ A simpoesia seria, para os românticos, a poesia em conjunto, ou seja, distintos autores escrevendo uma só poesia.

No capítulo segundo, a pesquisa ganha um caráter mais prático, em que se trabalha diretamente com o romance de Schlegel e com a alegoria como forma de expressão romântica, a qual será mais detalhadamente caracterizada no terceiro capítulo. Nosso objetivo final é verificarmos como esta alegoria contribuiu para a formação do romance *Lucinde*, e para o programa literário do Primeiro Romantismo Alemão, com a sua Poesia Universal Progressiva. Ainda, analisaremos neste capítulo aspectos do romance de Schlegel, que o caracterizaram como sendo um romance-ensaio.

Trata-se de um romance ainda pouco estudado no Brasil. Entre os pesquisadores brasileiros, pode-se citar Márcio Seligman-Silva que, tanto em seu livro *Ler o livro do mundo* (1999) como em sua tese de doutorado *Prosa – Poesie Unübersetzbarkeit [Prosa – poesia – Intraduzibilidade]* (1986), embora não se ocupe diretamente do romance *Lucinde*, estuda a filosofia da linguagem e a estética do Primeiro Romantismo Alemão, detendo-se, portanto, em Friedrich Schlegel e Novalis.

Nesta pesquisa, partimos da análise do romance *Lucinde*, identificando o uso dos conceitos de alegoria e símbolo na concepção estética de Schlegel, de modo a investigar como esses elementos contribuem para o estabelecimento do conceito de poesia progressiva. Como já defendia, porém em outros termos, August Wilhelm Schlegel, a estética romântica seria, em uma só palavra, símbolo (usado aqui em seu sentido geral, que não se opõe à alegoria).

Lucinde está repleto de reflexões filosóficas, teorias e relatos de experiências, as quais abordam vários assuntos, tais como o amor, o ser feminino, a imortalidade, a morte, o gênero romance, a alegoria, etc. Todas essas questões são tratadas por meio de cartas, capítulos narrativos, monólogos, diálogos, além de formas teatrais. Essa mistura de gêneros coincide com a teoria do romance defendida por F. Schlegel, para quem toda teoria do romance deveria ser, ela mesma, um romance.

A obra inicia-se com um prólogo dedicado a Petrarca, Boccaccio e Cervantes, que, para Schlegel, incorporam alegoricamente a transição do gênero clássico para o romântico.

No segundo capítulo do romance, Júlio – um dos personagens que narra o romance – faz suas confissões à Lucinda sobre seu amor, sobre sua necessidade de realização plena do sentimento através do espírito, livre dos sentidos. Uma busca harmoniosa entre os contrastes – a eterna busca do homem pelo sentido da existência.

Já neste capítulo, Júlio revela traços marcantes, misturas de imagens que contêm forte teor crítico acerca da beleza estética, encontrado nas entrelinhas de suas confissões.

No capítulo três do romance, intitulado “Fantasia ditirâmbica sobre a situação mais bela”, o autor das confissões descreve-nos uma alegoria romântica, ao descrever a essência de Lucinda, que revela a própria essência da poética romântica:

Excluídas certas particularidades, a feminilidade da tua alma consiste apenas em que, para ela, viver e amar significam o mesmo; sentes todas as coisas na totalidade e na infinidade, ignoras o que é estabelecer separações, o teu ser é uno e indivisível. Por isso és tu tão séria, por isso és tu tão alegre; por isso encaras tudo com grandiosidade e magnanimidade, por isso me dedicas inteiro o teu amor, por isso não permites que eu ceda parcela alguma do meu ser ao Estado, à posteridade e aos amigos. Tudo em mim te pertence, em toda a parte somos nós os nossos vizinhos, e assim nos compreendemos perfeitamente. (SCHLEGEL, 1979, p. 19).

Júlio fala também de seu propósito em seu escrito, propósito este que vai contra a harmonia e a falta de ação clássica:

Mas para mim e para este escrito, para o meu amor por ele e para sua forma em si, não há propósito mais propositado do que anular desde o 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 ação. (SCHLEGEL, 1979, p. 15).

Nesse ponto encontra-se uma das idéias estéticas básicas da modernidade romântica, a tentativa de unir o belo ao feio e ao grotesco, buscando a síntese romântica, que leva à modernidade.

Posteriormente, teremos a oportunidade de apresentar de maneira mais aprofundada o romance *Lucinde*, para apontar seu caráter ensaístico, acentuando o modo como a alegoria romântica contribuiu para a formação de um romance romântico.

No terceiro capítulo desta dissertação, faz-se um estudo da alegoria, vista como forma de expressão artística. Pois esta, segundo os românticos, abarca uma totalidade em plena atividade, ou seja, o produto, a forma, não está acabado, pelo contrário, ele está em constante formação; sendo assim, a alegoria (romântica) não seria um produto, isto é, ela não está pronta e acabada; ela se aproxima mais do ato criador estético, encontrado na poesia romântica.

É com esse “espírito” alegórico que iremos trabalhar no terceiro capítulo. Veremos, também que a alegoria esquematizada por Friedrich Wilhelm Schelling (1775 – 1854) e Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1832) apresenta um caráter moderno, muito próximo do que os românticos desejavam para expressar sua *poesia universal progressiva*.

Já no quarto capítulo iremos buscar algo que julgamos ser uma das fontes de onde o grupo de Jena baseou suas idéias para a formação de seu programa literário. Como se sabe, Schlegel era um entusiasta dos antigos. Assim, a pesquisa procurou, na medida do possível, ressaltar um filósofo entre os antigos que poderia ter principiado alguns conceitos filosóficos, os quais influenciariam, posteriormente, as idéias estéticas tão caras aos românticos, como, por exemplo, a questão da intransitividade da arte, da constante produção artística, do nunca acabado, ou seja, conceitos do “vir a ser”, do “contínuo”, do “infinito”, etc. Pensamos em

Heráclito de Éfeso (aproximadamente 540-476 a.C.), que, como Friedrich Schlegel, era visto por seus contemporâneos como o “obscuro”.

Uma breve análise foi realizada acerca dos antigos, como Parmênides de Eléia (cerca de 530 a.C. - 460 a.C.), Zenão de Eléia (cerca de 495 a.C. - 430 a.C.) e Anaximandro de Mileto (610 a.C. - 547 a.C.), porém nenhum deles se aproximou tanto ou completamente da teoria do programa literário do Primeiro Romantismo Alemão, como Heráclito de Éfeso, com seus fragmentos.

Parmênides, um dos pré-socráticos que mais se aproximou da teoria dos românticos, chegou até a escrever todo um teorema matemático em forma de poesia, ligando de certa forma, não natural, a poesia e a “ciência”, objetivo caríssimo, diga-se de passagem, aos românticos.

No entanto, a natureza filosófico-teórica de Parmênides era marcada pela relação de separação dos opostos. Para ele, a negação de um era a afirmação do outro, ou seja, os opostos não poderiam coexistir. Ele acreditava que entre o ser e o não-ser havia o vir-a-ser, categorias, entretanto, de naturezas rigorosamente separadas. Por isso criticava arduamente Heráclito, por este misturar os contrários de tal modo a ponto de dizer em um de seus fragmentos: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”.(Heráclito, p. 92)⁴. Ou seja, somos o “um”, mas também não o somos; assim, somos o “outro”, ao mesmo tempo.

Para a conclusão desta etapa, apenas teórica e descritiva, apresentamos uma leitura dos estudos sobre o que Schlegel escreveu a respeito dos gregos antigos, em seu “Über das Studium der Griechischen Poesie” [Estudo sobre a poesia grega].

⁴ Esta citação pertencente a Heráclito de Éfeso refere-se à obra Os Pré-Socráticos da Coleção: Os Pensadores da Editora Nova Cultura, editada em 1999.

Esta é nossa proposta de trabalho: fazer uma leitura crítica de *Lucinde*, dirigida para a construção do romance através da alegoria romântica que deverá identificar sua força de expressão artística.

Desejamos esclarecer o propósito de Schlegel em realizar, neste romance, a sua Poesia Universal Progressiva. Ao fim da análise, pretende-se ter demonstrado que Schlegel realizou de fato sua poesia, atingindo, em *Lucinde*, um de seus objetivos: falar do fazer poético, sem deixar de ser uma obra de arte, ao mesmo tempo que relacionar os opostos de maneira tão harmoniosa que o belo e o grotesco podem ser vistos como um uno: uma totalidade harmônica progressiva.

CAPÍTULO 1 FRÜHRROMANTIK: O GRUPO DE JENA

De maneira bastante didática pode-se dizer que o romantismo alemão começou nos últimos anos do século XVIII e obteve seu auge no século XIX. O termo “romântico” pode ter surgido de uma derivação do termo *romance*, designações das línguas derivadas do latim vulgar, ou seja, uma forma híbrida, em termos gramaticais, formada da mistura dos dialetos regionais com o latim, falado pelos soldados romanos, o qual já não era considerado como sendo o latim clássico.

Este termo também pode ser entendido como sentimental, caráter espiritual que a Antiguidade Clássica desprezava, que ganhou força no século XVIII através do Iluminismo, e que para os românticos tinha valor preponderante. Esse valor dado pelos românticos ao sentimento é herança do movimento literário alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto)⁵, cujas manifestações valorizavam a mística e a fé, contrapondo-se ao conceito de razão finita de Immanuel Kant (1724 – 1804), de modo a superar os limites da razão humana.

No Romantismo esse conceito de razão é abandonado, dado que ela passa a ser conceituada como força infinita que habita o mundo e o domina, sendo sua própria substância. O que era fundamental para o Romantismo era o princípio da infinidade de consciência, que é tudo e tudo faz no mundo.

Literariamente, pode-se dizer que o Romantismo Alemão nasceu perto de Weimar, na cidade universitária de Jena, sob a influência de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), que se aprofundou na doutrina da ciência. Por exemplo, ele afirma que o eu determina o não-eu através de esforço permanente e constante. Ou seja, para Fichte o eu é infinito na medida em

⁵ Este movimento literário romântico alemão atingiu o seu auge entre a década de 60 e a década de 90 do século XVIII e abominava o "desencanto" que o iluminismo trouxera ao mundo cultural europeu daquele século. O movimento faz a apologia do gênio, da liberdade individual sem limites e do amor impetuoso. Dá-se a primazia ao sentimento face à razão.

que luta para ser finito, o limite apenas dá força ao eu enquanto se pretende ultrapassar esse limite. O autor diz que todos os fenômenos do eu dependem da interação entre dois impulsos – o natural e o espiritual. Ambos os impulsos, segundo Fichte, constituem um e o mesmo eu e, portanto, devem ser unidos na esfera da consciência. Por meio dessa união, chega-se a uma atividade objetiva: a liberdade absoluta. Vale citar que Fichte dizia que o “dever-ser” é a atuação infinita e jamais completada do eu; por isso, toda meta atingida não é definitiva, mas apenas uma etapa para se prosseguir na busca por etapas superiores. Isto é, a atividade do eu é um processo contínuo de libertação na procura incessante de um ideal infinito. Com seus trabalhos centralizados na procura e na formulação de uma teoria da liberdade absoluta, Fichte foi considerado, segundo Friedrich Schlegel, como sendo uma das linhas mestras aos ideais românticos.

Fichte, segundo Nicola Abbagnano (2000), foi o primeiro a identificar a razão com o Eu infinito (ou Autoconsciência Absoluta). Esse infinito é um princípio espiritual criativo, o qual Schelling chamava de Absoluto e depois Hegel, de Idéia.

O infinito ou infinitude da consciência possui duas faces: a primeira é uma atividade racional, que se move de um conceito ou determinação a outro(a), de tal modo que qualquer determinação pode ser deduzida da outra, absolutamente ou *a priori*. Já na segunda, a infinidade da consciência pode ser entendida como atividade livre, amorfa, privada de pré-determinações, de tal forma que se coloca continuamente além de qualquer de suas determinações. É nesse sentido que a infinidade de consciência é conceituada com o sentimento.

Foi dessa forma que os primeiros românticos reconheceram a infinidade da consciência, isto é, o sentimento é o infinito na forma do indefinido. Assim, os românticos interpretavam o infinito como algo superior à racionalidade, como infinidade de sentimento.

Friedrich Schleiermacher, como diz Abbagnano em seu Dicionário de Filosofia (2000), definiu a religião como sentimento infinito.

A infinidade do espírito se manifesta, através da arte, em todos os aspectos, ou seja, a arte deve ser Bela, mas ao mesmo tempo grotesca, sendo que o belo e o feio unem-se para formar sua completude. Nesse sentido, o culto e a exaltação do infinito têm como contrapartida negativa a não aceitação do finito ou a impossibilidade de satisfazer-se com ele. Está aí a rebeldia dos românticos a tudo o que está pronto, acabado, ou seja, a forma, o ser e o limite ou a regra.

Mas os primeiros românticos, para abranger a completude artística, deveriam interpor um contrapeso entre a forma e a formação, deveriam almejar a totalidade, a unidade manifestada através do finito e do infinito. Assim, para este fim, ou para este início, a razão e o sentimento buscam a forma, amorfa, para a poesia romântica, uma *poesia universal progressiva*.

Pela unidade de finito e infinito, a aspiração ao infinito pode ser satisfeita ainda no mundo finito, por exemplo, no amor à mulher. Para Friedrich Schlegel, o Amor, a poesia, a unidade do finito e do infinito, e o sentimento dessa unidade são sinônimos do Romantismo. Assim, a poesia torna-se um análogo do amor e o amor, como anseio do Infinito, isto é, de Deus, do Universo, do Eterno, pode satisfazer-se e encontrar a paz no finito. Essa noção romântica do amor, que o vê como a totalidade da vida e do universo na forma de um sentimento infinito que é fim para si mesmo encontra-se no romance *Lucinde* de Schlegel, que analisaremos no segundo capítulo deste trabalho.

Outra característica romântica é a imaginação, ainda segundo Abbagnano (2000), foi a partir de Fichte que o idealismo romântico lhe atribui um alcance maior que o atribuído por Kant, que a confinara aos limites das condições formais. Para Fichte, a imaginação é a ação recíproca e a luta entre o aspecto finito e o aspecto infinito do Eu, ou seja, o aspecto graças ao

qual o Eu impõe um limite à sua atividade produtiva, e o aspecto graças ao qual o Eu o supera e o distancia. Com isso, a imaginação é algo flutuante entre realidade e irreabilidade. A estética romântica vê na imaginação um poder criativo mágico.

Voltamos, agora, ao Romantismo em si, ou melhor, ao grupo de Jena, o qual abrangia um círculo de intelectuais, poetas e filósofos, que se reuniam na cidade de Jena e, depois, em Dresden e Berlim, para discutir arte, teoria e crítica literária e filosofia. Os primeiros românticos de Jena formaram uma escola, graças aos seus pensamentos e idéias comuns que faziam da poesia. Como vimos há pouco, para compreendê-los um pouco melhor, fez-se necessário conhecer alguns filósofos, por exemplo, Fichte, que deram ao movimento uma orientação, já que, de certo modo, formularam as diretrizes que não criaram apenas uma escola literária, mas uma escola de pensamento e de concepção de mundo.

O grupo era basicamente composto pelos irmãos August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel. Caroline (1763-1809), casada com A. Schlegel (quando viúva Caroline Böhme) e que posteriormente, já com a ruptura do grupo, por volta de 1804, casaria com o também pertencente ao grupo, Friedrich Wilhelm Schelling; Além dela, outra figura feminina do grupo seria Dorothea Veit (1764-1839), companheira e depois esposa de F. Schlegel; por fim, completava a “equipe” o poeta Novalis. Também freqüentavam o grupo Friedrich Schleiermacher e Ludwig Tieck. O texto famoso “Conversa sobre a poesia” aparece nos dois últimos cadernos do periódico *Athenaeum* em 1800. Esse texto apresenta-nos o Grupo de Jena, mostrando os autores que são representados pelos seguintes personagens: Ludoviko (Schelling), Lothario (Novalis), Marcus (Tieck), Andrea (A. Schlegel), Amalia (Caroline), Camilla (Dorothea) e Antonio (F. Schlegel). O grupo realizou a “sinfilosofia”, a filosofia em simpósio.

Com a publicação de Volksmärchen (Contos de fadas populares), em 1797, de Ludwig Tieck (1773-1853), que era admirado pelo grupo por ser aberto para todas as sensações

estéticas, deu-se o início do Romantismo, o que mostra o caráter significativo desta obra para o movimento de Jena. No conto, romântico por excelência, Tieck soube misturar os gêneros, alterar o riso e as lágrimas, ser pouco a pouco humanista, satírico ou sinistro perante um mesmo assunto. Por exemplo, o conto, “Der Gestiefelte Kater” (O gato de botas), manifesta uma grande mistura de gêneros e uma fusão entre o maravilhoso e o real, o que é característico das idéias dos românticos.

Durante o ano de 1799, em Jena, ele viveu junto ao grupo, realizando o que chamavam de pensamento e poesia coletiva (*Sympoesie* e *Symphilosophie*). Juntos buscavam se fundir para formarem uma constelação anônima. Com cada uma das partes dessa constelação unidas multiplicavam suas forças; divididas, elas representavam a anulação de toda existência individual. Não podemos nos esquecer de que isto era um projeto dos românticos, algo utópico, pode-se dizer.

Tieck ainda esforçou-se para aproximar, o quanto podia, a sua composição poética da composição musical, por ser a música o único modo pleno de se exprimir no mundo romântico. Assim, os poetas românticos misturavam os gêneros em uma tentativa de se aproximarem da *poesia universal progressiva*.

Os irmãos Schlegel, filhos de Johann Adolf, conhecido homem das letras de seu tempo, eram os líderes do grupo de Jena. August Wilhelm Schlegel (1767-1845), após seus estudos em Göttingen, estabeleceu-se em Jena, iniciando lá seus estudos sobre Shakespeare. Foi professor da universidade de Jena entre os anos de 1798 a 1801. Após três anos, em Berlim, já separado de Caroline, tornou-se preceptor e secretário de Madame de Staël, com quem teve um romance, através do qual colocou a literatura alemã no “concerto” das literaturas européias. August W. Schlegel foi ainda nomeado professor na universidade de Bonn.

Friedrich Schlegel (1772-1829) nasceu em Hanover, estudou em Göttingen e Leipzig, tornou-se crítico literário. Em Berlim, casou-se com Dorothea Veit. Em 1808, convertido ao catolicismo, fez parte da administração austríaca, onde se aplicou em diversas funções diplomáticas. Em 1812, foi nomeado professor em Viena. Schlegel apontava um estilo novo e uma nova moral livre, já existentes em Shakespeare, e também em Goethe com seu *Wilhelm Meister*. Ele ainda se opunha ao “prosaísmo utilitarista” do *Meister* e às reticências burguesas dos weimaranos.

No romance *Lucinde*, escandalizou seus contemporâneos pela apologia do amor livre. Já seus escritos sobre história literária apontavam o caráter universalista da literatura grega antiga. Ali, demandava uma “literatura universal” e a revalorização da Idade Média e do Oriente. Também considerava a obra de arte um trajeto de mão dupla: uma tentativa de tornar sensível o espírito e, a contrapelo, um esforço de espiritualizar todo o sensível. Toda poesia deve ser romântica e sua tarefa é a harmonia do clássico e do romântico (modernidade). Com esse paradoxo, o Romantismo seria uma totalidade que engloba a fusão de si mesmo com seu oposto.

August W. Schlegel fixou-se em Jena no ano de 1796, tendo lá empreendido a tradução de obras literárias, bem conceituadas pelos críticos da época. Além de Shakespeare, também traduziu Dante Alighieri, Eurípidés e Calderón de La Barca. Em 1796, casou-se com Caroline Böhme, que manteria, mais tarde, a união do grupo do primeiro romantismo.

Friedrich Schlegel trouxe para Jena, em 1798, Ludwig Tieck, com quem fizera amizade em Berlim dois anos antes. O ano de 1799, com a aparição de Novalis – pseudônimo de Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (1772-1801) culminou com o apogeu do grupo romântico de Jena.

A primeira produção coletiva do grupo romântico de Jena manifestou-se no periódico crítico e literário *Athenaeum*, fundado pelos irmãos Schlegel em 1798. O grupo se reunia para

o culto da poesia e da arte. O ideal romântico do homem artístico representava a erudição poética universal de Friedrich Schlegel. As poesias do grupo não tinham caráter nacional, nem popular, mas universal, reservadas às almas sensíveis de todos os países. Mas, também como os escritores de Weimar, Goethe e Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), tinham uma idéia essencial em comum eles acreditavam que a arte poderia servir para o desenvolvimento e o progresso da humanidade.

Os poetas românticos estavam engajados na poesia universal progressiva, dentro de um universo sem caminhos. A poetização da vida, a irrupção do sonho dentro da existência diurna, o culto sem restrição da emoção poética ocorriam ao mesmo tempo em que sábios e filósofos estudavam com precisão os novos fenômenos “misteriosos”, como por exemplo, a eletricidade e a descoberta das relações insuspeitadas entre o homem e o cosmo.

É importante também ressaltar o caráter religioso da disposição dos *Frühromantiker*. A filosofia da natureza de Schelling e o pensamento religioso de Schleiermacher constituem aspectos importantíssimos do Primeiro Romantismo. O teólogo do primeiro grupo romântico, Schleiermacher, formulou uma filosofia religiosa bastante poética para não incomodar a liberdade dos artistas. Seus fragmentos apareceram no segundo número da revista *Athenaeum*, em 1798. Para Schleiermacher a religião começa com o sentido do infinito, que se encontra em toda a parte; e uma análise do ato de percepção revela sua presença no homem desde que ele tenha consciência do que se passa consigo mesmo. Para sua religião, os dogmas e a moral são menos importantes que a intuição do infinito. O espírito do mundo ou do universo não podem ser apreendidos pela razão. É preciso o sentido da relação das partes com o todo, a intuição do Universo.

O homem está dividido entre duas tendências: o combate do finito com o infinito habita o homem consciente de sua situação e de seu destino, uma vez que o espírito do Universo não é sensível apenas ao cosmo, mas também dentro de cada indivíduo.

Uma individualidade superior, como o homem, por exemplo, exprime a união do que é finito e do que é infinito. Desde então, a intuição de si mesmo é uma forma de intuição do infinito.

Schleiermacher também diz que o amor é a aspiração dos seres humanos, para que homens e mulheres possam reencontrar a humanidade absoluta, infinita, na qual se encontram confusos. Em consonância com essa religião do amor e do infinito, ele irá defender o romance de Schlegel das críticas por parte principalmente dos poetas de Weimar. Em 1800, Schleiermacher publicou as “Cartas íntimas sobre *Lucinde* de Friedrich Schlegel”, contra as acusações da falta de moral do romance. Diferentemente de Fichte, agora com Schleiermacher, Schlegel e Novalis colocaram a arte e não o Eu no núcleo da reflexão.

1.1 O PROGRAMA LITERÁRIO DO PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO

O programa literário do grupo de Jena foi exposto nos textos “Conversa sobre a poesia” e em fragmentos das revistas *Athenaeum* e *Lyceum*. Estes textos, mesmo que, às vezes, escritos por apenas um autor – Friedrich Schlegel – abrangem todo um grupo de intelectuais, suas idéias e pensamentos, caracterizando o que F. Schlegel chamava de sinfilosofia, ou seja, a união de autores, poetas e filósofos em torno de um escrito e de um ideal comum, mas ao mesmo tempo fragmentado. O que vemos é uma sintetização dos indivíduos para torná-los completos.

Vemos a seguir o fragmento 116, de F. Schlegel, publicado na revista *Athenaeum* de 1798, o qual foi considerado como o manifesto do Primeiro Romantismo. Os traços característicos da estética romântica, ou, como chamamos, do programa literário do primeiro romantismo, foram apresentados, primeiramente, por Hans Eichner em uma introdução ao

volume II da *Kritische Ausgabe*, pp. LIX – LXIV, e que depois foram descritos por Todorov⁶ (1977:1996):

[1] A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. [2] Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e com a retórica. [3] Ela também quer e, deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar o *Witz*, preencher e saturar as formas da arte com toda a espécie de cultura maciça, animando-as com as vibrações do humor. [4] Ela abrange tudo em que está o poético, desde os maiores sistemas da arte – que em si contêm vários outros – até o suspiro, o beijo que a criança-poeta exala em canção singela. [5] E pode-se perder tanto, na descrição, que nos provoca a crença de que tudo para ela se resumiria em caracterizar indivíduos poéticos de todos os tipos; no entanto, ainda não existe uma forma feita de modo que se possa expressar completamente o espírito do autor: por isso, muitos artistas que queriam escrever um romance acabaram, por acaso, descrevendo a si mesmos. [6] Somente a poesia pode-se tornar, como a epopéia, um espelho do inteiro mundo circundante, um retrato da época. [7] E contudo pode também, no mais das vezes, pairar suspensa nas asas da reflexão poética, eqüidistante do que é exposto e daquele que expõe, livre de qualquer interesse real e ideal, e potencializar continuamente essa reflexão, multiplicá-la como em uma infinita série de espelhos. [8] É capaz de propiciar a formação mais elevada e universal não apenas de dentro para fora, mas também do exterior para o interior; assim, em cada totalidade que deva se formar e seus produtos, ela organiza cada uma das partes de modo similar, sendo-lhe com isso aberta à perspectiva de uma classicidade ilimitada e crescente. [9] A poesia romântica está para as outras artes assim como o *Witz* está para a filosofia, como a sociedade, as relações, a amizade e o amor estão para a vida. [10] Outros gêneros poéticos estão prontos, podem ser completamente dissecados. [11] O gênero da poesia romântica ainda está em evolução – esta, aliás, é sua verdadeira essência, estar sempre em eterno desenvolvimento, nunca acabado. [12] Nenhuma teoria o esgota, e apenas uma crítica divinatória estaria autorizada a ousar uma caracterização de seu ideal. [13] Só ela é infinita, só ela é livre e reconhece, como sua lei primeira que o arbítrio do poeta não estará sujeita a nenhuma lei. [14] A poesia romântica é o único gênero que é, mais do que um gênero, como que a própria arte poética: pois num certo sentido toda poesia é, ou deveria ser, romântica. (TODOROV, pp. 247-248, 1996).

Após o fragmento de Schlegel segue-se a análise de Todorov da seguinte forma:

⁶ Optamos por usar o texto encontrado em **Teorias do Símbolo** de Todorov por nele já termos as marcações numéricas, em colchetes, para a análise feita por Eichner na *Kritische Ausgabe*.

A frase [1] é uma definição da poesia romântica que comporta dois termos seminais, “universal” e “progressiva”. [...] “Universal”, como explicitam as frases [2] a [8], toma aqui sentido próximo atribuído a “sintetismo” (e acidentalmente a “intransitividade”): a poesia romântica é universal no sentido de que transcende as oposições habituais. Apresentam-nos vários exemplos em graduação. Em primeiro lugar, no próprio interior da poesia, ela sintetiza todos os gêneros, inclusive a poesia artificial e a poesia natural (popular); em seguida, num patamar mais elevado, a síntese diz respeito às diferentes espécies de discurso: poesia, eloquência, filosofia ou ainda poesia e prosa. Depois ultrapassamos o terreno da linguagem: a síntese diz respeito à poesia e vida, forma e matéria, espírito e intuição, ou, no domínio da criação, gênio e senso crítico. (TODOROV, 1996, p. 248).

Como se pode ver, por esta análise, este fragmento nos apresenta detalhadamente o âmago da poesia romântica, ou do gênero romance (romântico). Essa poesia unifica todos os gêneros, pois abrange tudo o que é poético, o artístico, desde o artificial ao natural. Desde o “suspiro da criança-poeta” até as formas poéticas mais complexas.

Ela, ainda, é capaz de ser o elo entre o ser e o não-ser, já que é o “devir”, sua característica central é poder “se transformar eternamente e nunca ser acabada”. A transitividade é característica marcante para a poesia romântica, sendo, talvez, sua principal diferença em relação à poesia clássica, que reserva o belo na arte intransitiva. Não podemos deixar escapar uma das noções clássicas do belo (artístico): aquilo que não tem finalidade fora de si, sua finalidade está englobada em sua totalidade, ela é intransitiva. Diferente do útil que tem sua finalidade fora de si.

Contudo, para os românticos, a arte é imitação feita pelo artista capaz de formar (*bilden*), construir um sentido artístico (poético) através ou com a imitação.

Mas a arte, por imitação, deve imitar ao mesmo tempo o belo (clássico) e o feio; o agradável e o grotesco (barroco, por exemplo); a poesia e a ciência. Pois – após as idéias antropocêntricas do final da Idade Média, com o início do Humanismo; e, ainda, com o Iluminismo ao final da era Renascentista; e enfim, com as teorias de Kant, Fichte e depois

Schelling a respeito do Eu e do duplo – o homem não poderia conceber o mundo de forma tão linear e tão pura como julgavam os clássicos; a arte, por sua vez, não deve ser apenas um espelho do mundo, mas também, criar e recriar seu próprio mundo (artístico), segundo sua natureza artística:

Desde o romantismo, impôs-se a idéia segundo a qual uma obra de arte pode ser compreendida em e para si, sem a sua reflexão com a teoria ou a moral e que ela poderia ser satisfeita com esta contemplação. A relativa autonomia da obra com relação à arte, ou ainda, sua dependência puramente transcendental diante da arte, foi a condição da crítica romântica. (BENJAMIN, WALTER citado por SELIGMANN-SILVA, 1973/2002, p. 11).

Pode-se dizer, então, que, se não for dupla (como seu criador), a arte não será mais que um paradoxo de sua imitação. Ela é algo capaz de reter cada momento ou situação diferente da vida (natureza) que escapa das mãos dos homens, pelos seus dedos. Ela reflete um momento, em seu exato segundo essencial, que, por ter caráter artístico, pode ser vivido inúmeras vezes e de modos diferentes, dependendo do ato criador inerente à poesia (arte).

Ainda sobre a poética romântica, pode-se verificar que

A frase [5] explora duas outras oposições sublinhadas pela poesia romântica; a dificuldade de sua interpretação deriva do fato de que a própria expressão de Schlegel participa dessa troca dos contrários que constitui seu objeto. [...] espera-se algo do tipo: “representar o mundo, e não exprimir o individual”; fazendo como se esse início dissesse exatamente o contrário do que ele na verdade fizera avançar (unificação dos opostos). [...] Esses procedimentos são, é verdade, contrários à lógica; mas também o é a poesia romântica, e Schlegel encontra aqui um meio de representar o que está prestes a dizer. Desse modo, reabsorvem-se as oposições entre expressão e imitação, entre transparência (subjativa) e opacidade. (TODOROV, 1996, p. 249).

Como vemos, a poesia romântica comporta, em seu cerne, sempre um par de oposições (o duplo), ou ainda, vários pares de opostos. Dessa forma, a poesia representa o

mundo pela unificação dos opostos, ela é em parte o que é no todo: todas as suas partes estão em congruência harmônica, mesmo que não o pareça, para fazer parte de um todo. Em uma obra, pode-se observar, não raro, um todo fragmentado, porém cada fragmento é testemunho da verdade que será revelada através do todo, ou seja, pela compreensão do todo pelas partes.

Isto se deve à coerência interna que há na poesia romântica:

[8] representa a transição do “universal” ao “progressivo”. Mas antes de chegar a esse ponto Schlegel evoca casualmente uma outra propriedade canônica da poesia romântica: é a sua coerência interna, devida ao mesmo tempo à semelhança entre as partes e à integração num todo. É aqui que passamos ao “crescimento ilimitado”, acerca do qual observaremos que qualifica um “classicismo”, decididamente não oposto à poesia romântica. (TODOROV, 1996, p. 250).

A poesia romântica expressa, sempre, algo novo, não no sentido inédito que esta palavra pode exprimir, mas num sentido revelador, isto é, a poesia romântica nos leva a um plano diferente do qual estávamos, anteriormente a ela. E por mais que julgemos conhecê-la, sempre há algo novo a ser revelado em seus “mistérios”, pois, em sua natureza essencial, a poesia romântica, não “é”, ou seja, não está acabada, pronta, para que possamos analisá-la; mas ela nos expressa o “devir”, o vir-a-ser. Em outras palavras ela revela o inefável:

De [8] a [13] Schlegel evoca características já indicadas nas palavras “produção” ou “expressão” do indizível: as duas parecem solidárias para ele. O *Witz*, o amor e a poesia são, cada um em seu campo, agentes de transformação, muito mais movimentos motores do que substâncias apreensíveis; até [11] (inclusive), a ênfase recai nesse aspecto do “devir” da poesia romântica, e nesse plano ela se opõe a “outras formas de poesia”. [12] e [13] deslocam a atenção para o aspecto inefável dessa arte; é como uma conseqüência de seu caráter ilimitado. A teoria, que depende da razão e do discurso, não conseguiria esgotá-la, e a única crítica eficaz da poesia é a poesia. (TODOROV, 1996, p. 250).

Essa idéia de crítica também foi exposta em fragmentos, em outra revista do grupo de Jena, a *Lyceum*. O fragmento 117, que veremos mais à frente, é mais um exemplo de que a

poesia romântica não segue nenhuma lei exterior a si própria. Com seu caráter inacabado, ou seja, do devir, ela não permite formas de interpretação e moldes para análise. Apenas ela está apta a sua própria análise. Aqui se tem uma das “colunas” para a formação do romance romântico, que vemos em *Lucinde*: a crítica não passa de “falsos amigos”.

Finalmente, para Schlegel, de acordo com Hans Eichner (1973), o Belo, ou a Beleza, possui três constituintes autônomas em relação a outrem, mas dependentes entre si: unidade, multiplicidade ou variedade e totalidade.

Por unidade, Schlegel simplesmente diz ser a coerência e coesão de uma obra consigo mesma. Quanto à multiplicidade, Schlegel pensa na Poesia Universal, isto é, aquela que abrange todos os gêneros. Além disso, a obra de arte deveria, segundo esta exigência, abranger, como já vimos, o belo e o grotesco, o clássico e o romântico, o excludente e o social; enfim, a poesia romântica abrangeria uma totalidade, tanto um quanto o seu outro, ou seja, os opostos, porém de uma forma muito mais harmoniosa e social.

Assim, essa totalidade seria a Divindade (Deus), enquanto a arte seria sua linguagem, e o artista o verdadeiro “mensageiro de Deus”, e uma crítica nesse caso ideal seria uma crítica divinatória. Eichner diz que a locução “mensageiro de Deus” não carrega, em seu contexto, conotações cristãs, nos escritos de Schlegel de 1795/96. A visão artística, aqui, é perfeitamente compatível com o Classicismo de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) ou de Goethe. De fato, essa visão clássica apenas completa a sua poesia romântica.

A partir de Kant, com sua *Crítica da Faculdade de Juízo* (1790), Schlegel passa a questionar como a crítica pode operar uma vez que há uma regra de juízo, já que para Kant não existem leis para o Belo e que julgamentos estéticos não estão sujeitos à aprovação (provas). Assim, Schlegel formulou que a crítica literária não existe para julgar obras por meio de um ideal geral, mas ela existe para pesquisar e buscar um ideal individual de cada obra. A crítica então compara a obra com o seu (da obra) próprio ideal. Desse modo, sabemos

que cada obra de arte é única e autônoma, de modo que nenhuma lei abstrata de outras obras pode-se aplicar a ela.

A tarefa da crítica é descobrir quais são as leis inerentes à própria obra de arte, e compreender como a obra obedece a suas próprias leis; caso ela obedeça, ela é o que é chamado agora, de acordo com Eichner, de forma “orgânica”. Na *Athenaeum* de 1800 vemos alguns fragmentos com relação à forma orgânica da arte: “Belo é o que nos faz lembrar a natureza, e portanto anima a infinita plenitude da vida. A natureza é orgânica, e assim a mais a mais elevada beleza é sempre, eternamente, vegetal. O mesmo também vale para a moral e o amor.” (SCHLEGEL, 1994, p. 115).

Seguindo esta linha teórica do “ideal individual”, Schlegel explica que a validade de um julgamento estético depende principalmente das qualidades da pessoa (do crítico) que o faz. E que, assim mesmo, todo julgamento estético, mesmo que genuíno, não passa de hipóteses, pois que ninguém pode prová-lo universalmente, mas o crítico, baseado na sua longa experiência literária, deve demonstrar e provar como chegar a tal julgamento estético. Destarte, o crítico acaba passando ao leitor amador uma possível “interpretação” da obra de arte, providencia-lhe detalhes que possam passar despercebido pelo leitor.

Porém, este não é o único interesse de Schlegel em relação à crítica literária; o que realmente lhe interessava era a aproximação adequada e a perspectiva apropriada da qual a obra deve ser “vivida”, para que seus segredos sejam revelados.

Não devemos pensar na interpretação como sendo apenas uma ferramenta com o simples objetivo de descrever uma obra, pois, segundo Schlegel, ela é uma representação da impressão do belo que a obra de arte desperta no crítico. Dessa maneira, se a crítica não faz mais que definir a impressão que a obra causa sobre o leitor, num certo momento, poderia se dizer que ela é inútil. Mas o que Schlegel faz é buscar um novo tipo de objetividade entre os positivistas (clássicos) e os impressionistas (modernos), de maneira híbrida. Schlegel não quer

que o crítico defina a impressão causada por uma obra de arte num *determinado momento*, mas exatamente o oposto; ele deve definir a impressão “pura” ou absoluta ou “necessária”.

Schlegel sabia, segundo Eichner (1973), que a impressão que a obra causa em nós deriva de algumas circunstâncias, como por exemplo, o humor do leitor, a proximidade deste com a tradição literária da obra, os conhecimentos prévios do leitor a respeito da obra etc. No entanto, Schlegel insiste que o crítico deve se esforçar ao máximo para evitar distorções de leituras que o humor de um dado momento ou a privação de certos conhecimentos pode nos proporcionar. O crítico precisa dominar: a arte de ler lentamente e com análises constantes dos detalhes; e a arte de ler rapidamente sem interrupções para que ele tenha uma visão total da obra.

Além disso, o crítico que anseia por passar a impressão absoluta de uma obra artística, não deve simplesmente descrever tal impressão; antes, deve haver comunicação entre ele e o leitor, por meios artísticos. Ou seja, a crítica de arte não pode ser menos que uma obra de arte: *Poesie der Poesie*. Isto é, toda boa crítica deve ser poesia sobre (ou da) poesia. Citamos aqui o já mencionado fragmento 117:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto exposição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem em absoluto, direito de cidadania no reino da arte. (SCHLEGEL, 1994, p.91).

O crítico deve recriar, ele é na realidade um poeta que recria a impressão absoluta que uma obra de arte lhe proporciona.

Ainda, uma outra tarefa do crítico é conhecer a ciência da arte, isto é, a historiografia literária. A natureza das formas de arte só pode ser compreendida com base em sua própria origem sendo que o conhecimento da arte apenas deriva do estudo de sua história. É

importante salientar a crença de Schlegel de que a literatura grega (antiga) e moderna constituem-se em um todo orgânico indivisível.

Para concluirmos esta etapa, é importante reter na memória os traços característicos dos conceitos literários e filosóficos instituídos pelos românticos com relação ao transcendental, à infinitude, à completude, ao absoluto e a totalidade. Pois logo veremos que tais conceitos só poderiam ser expressos artisticamente nos “moldes” românticos, por meio do alegórico e não, apenas, pelo simbólico.

Capítulo 2 O Romance *Lucinde* e sua “Análise Interpretativa”

Nossa proposta e tarefa neste trabalho consistem em analisar o romance de Schlegel segundo a ótica dos românticos de Jena, e esclarecer como a alegoria romântica contribui para a formação de um romance romântico. Contudo, devemos, antes, colocar-nos aqui como leitores de Schlegel, não como críticos literários. Não queremos esgotar o texto, muito menos criar um roteiro para a leitura de *Lucinde*, nem ao menos julgamos ser possível tal esgotamento, tanto teórico quanto artístico. E um roteiro parece ser rústico demais para o cunho moderno de *Lucinde*; quando muito, faremos uma leitura crítica, que já tem de antemão um caminho traçado; não queremos tecer uma “análise” superficial da obra, pois apenas diríamos que estamos de frente com uma “monstruosidade”, como poderiam bem dizer muitos críticos. Mas nossa intenção é enxergar o que os românticos estabeleceram como seu programa de estética poética, ou seja, queremos fazer uma leitura mais aprofundada de cada parte significativa do romance. Assim, podemos dizer que somos leitores críticos, como o próprio Schlegel gostaria que fossem seus leitores. Um leitor crítico vai além das entrelinhas, às vezes, muito além mesmo do próprio crítico literário. Enquanto o leitor crítico “verdadeiro”, segundo Novalis, aproxima-se mais do criador, do poeta, ele mesmo torna-se criador e poeta da obra que lê, pois atualiza o texto e o (re)cria:

O verdadeiro leitor deve ser o autor prolongado. Ele é a instância mais elevada que recebe a coisa já pré-trabalhada na instância inferior. O sentimento, através do qual o autor separou os materiais do seu escrito, separa no leitor novamente o cru do formado [*Gebildet*] do livro – e se o leitor elaborasse o livro segundo a sua idéia, então um segundo leitor iria apurar ainda mais, e deste modo a massa elaborada sempre voltaria ao recipiente fresco e ativo, tornando-se finalmente em parte essencial – membro do espírito eficaz. (NOVALIS, WII 282, citado por Seligmann-Silva, 1999, pp. 41-42).

Como vemos, para o romântico Novalis, o leitor crítico reage sobre a obra, que, portanto, para os pesadelos do crítico literário, não está pronta, e nunca estará, segundo esta regra, que acabamos de ler; diríamos, ainda, que se trata de uma lei natural ao homem em relação à arte criadora.

O ato de leitura é, assim, cíclico, pois o ciclo é infinito, e ao mesmo tempo não deixa de ser repetitivo. Essa repetição não aconteceria no caso de a leitura ocorrer com vários leitores diferentes; assim, a leitura crítica (re)criativa seria cíclica, mas não repetitiva, enfadonha e monótona, seria uma nova leitura para cada leitor. Mas, e se pensássemos num caso em que o leitor fosse o mesmo indivíduo, agindo sobre uma mesma obra várias e várias vezes, será que resultado seria o mesmo? A resposta só pode ser sim e não. A leitura continuará sendo cíclica, mas haverá deslocamento, movimento no tempo-espaço, se questionarem, portanto, a leitura não será repetitiva, pois sempre haverá um nível de leitura superior ao anterior. Pode-se acrescentar, para ilustração, que o deslocamento, causado pela leitura, é em espiral, e, desse modo, continua sendo circular, em forma de círculo, mas ao mesmo tempo com diferentes níveis de leitura ocorrendo ao longo de suas partes (espirais), causadas pelo deslocamento no espaço-tempo.

Dessa maneira, a leitura nunca é a mesma, ela nunca está livre do ato (re)criativo do leitor, já que o ato de pensar se refere à reflexão, e esta é infinita; daí os românticos preferirem a alegoria, como forma de expressão artística, ao símbolo, pois neste o pensamento em si está acabado, pronto; assim como se pode dizer, o símbolo é:

Toda a teoria romântica do conhecimento está marcada pelo conceito de reflexão, pela noção de alternância, pela concepção de movimento cíclico. Todos os conceitos que giram em torno desta dinâmica da reflexão no seu desdobramento (...) são de certo modo ecos do princípio da diferença geradora (ou geratriz). Uma filosofia que se desenvolve a partir de uma tal concepção diferencial de Ser deságua necessariamente numa tentativa aporética e incessante de conjugação de pontos aparentemente opostos:

fragmento-sistema, arte-ciência, ideal-real, aparência-verdade, fato-teoria, síntese-análise, infinito-finito, eterno-momentâneo, natureza-arte. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 46).

Está aqui a essência da poesia romântica, seu caráter dual, que aproxima e dialoga com os opostos; além disso, ela nunca pode ser acabada, ela “se torna” eternamente. A obra absoluta dos românticos está num eterno e constante devir. Podemos assim definir, de certa forma, o romance *Lucinde* como romance-ensaio. Ele é o germe do todo, do verdadeiro conhecimento em constante devir. Ele é a união de todos os gêneros literários, da poesia, da filosofia e, mesmo, da retórica. Todo ensaio nunca está acabado, pronto a ser dissecado; ao contrário, ele apenas pode “se tornar” constantemente.

Sendo assim, uma obra como *Lucinde*, já por sua natureza romântica, torna sua análise algo utópico. Como querer colocar em moldes algo que busca em sua essência ser amorfo? Como atar o espírito livre e selvagem a tudo aquilo que já “é”?

Esse romance, como veremos, nunca foi, nunca é, e nunca, podemos apenas prever, será (completamente) esgotado. Ele é um constante tornar-se, um vir-a-ser eterno. Mas nossa proposta inicial é analisar o romance de Schlegel; e, além disso, mostrar como a alegoria romântica contribuiu para a *Bildung* (formação) desse romance romântico, sendo uma forma de expressão artística. É isso mesmo, a alegoria é uma forma de expressão estética, não apenas uma ilustração, como sugeriu Goethe em suas cartas a Schiller.

Discorreremos, mais adiante, sobre como é possível esta visão da alegoria no âmbito do romântico. E gostaríamos de deixar claro que, segundo nossa perspectiva, romântico é sinônimo de moderno.

No entanto, voltemos à nossa análise. Como procedimento metodológico, utilizamos textos teóricos do próprio autor, Friedrich Schlegel, um deles bem conhecido do leitor brasileiro, *Conversa sobre a Poesia*, a edição de 1994, com tradução, prefácio e notas de

Victor-Pierre Stirnimann; obras de Walter Benjamin como *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), traduzida por Sérgio Paulo Rouanet, e também a tradução de Márcio Seligmann-Silva do *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (1993).

Também utilizamos para a interpretação de *Lucinde* a hermenêutica, iniciada por Friedrich Schlegel e concretizada por Friedrich Schleiermacher em sua obra *Hermeneutik* (Hermenêutica), de 1829, traduzida por Celso Reni Braida na edição de 1999.

Como fonte de interpretação “moderna” utilizamos a linha greimasiana de análise semiótica, por ela compreender o texto em uma dualidade, do que lhe é interno, e do que é externo. Segundo essa linha, o texto só existe se concebido nesta dualidade, como sendo objeto de significação e objeto de comunicação. Além disso, a interpretação se desenvolve em vários níveis, por exemplo, dos procedimentos para a organização da obra, seus mecanismos de produção e a sua recepção, assim como, o movimento cíclico em trajetória espiral, como forma de (re)leitura crítica e (re)produção poética. O que de certa forma retoma a hermenêutica de Schleiermacher, a qual visava à compreensão de uma obra através de dois procedimentos complementares: a interpretação gramatical e a psicológica, usando para isso o método histórico-comparativo e o intuitivo-divinatório. Empregamos, assim, a *Teoria Semiótica do Texto* (1994) de Diana Luz Pessoa de Barros.

2.1 *Lucinde*

A obra se inicia com um prólogo dedicado aos romances de Petrarca, Boccaccio e Cervantes, os quais incorporam, alegoricamente, a transição do antigo para o moderno, ou se preferirem, do clássico ao romântico. Petrarca está entre a poesia transcendental e a romântica, enquanto em Boccaccio temos o início da poesia romântica, ou seja, a síntese da

simetria e do caos. E para Cervantes, mais moderno, todas as formas e gêneros se encontram fundidos e entrelaçados, estabelecendo, assim, uma composição romântica:

Com sorridente emoção é que Petrarca contempla e abre a coleção dos seus eternos romances. Cortês e lisonjeiro, o ladino Bocácio, ao abrir e ao encerrar o seu livro riquíssimo, faz um discurso a todas as damas. E até Cervantes, o grande Cervantes, que velho e agonizante, permanece ainda amável e capaz de ditos graciosos, cobre com o valioso reposteiro de um prefácio, que é já uma bela pintura romântica, as cenas multicores das suas obras cheias de vida. (SCHLEGEL, 1979, p. 9).

Ainda no *Prólogo*, o poeta (ou narrador) já nos dá sua posição crítica em relação aos clássicos, tanto os gregos – águia régia – como eram reconhecidos ou mesmo comparados nos textos de Homero, por exemplo, quanto os de Weimar - o cisne – imagem usada como metáfora à vaidade, a beleza superficial e artificial, ao dizer que deles nada mais há do que aquilo que não seja humano, nem ao menos imitam a natureza:

Não é só a águia régia que pode desprezar o grasnar dos corvos; também o cisne é orgulhoso, e disso não se apercebe. Não se preocupa se não em manter puro o brilho das suas asas brancas. Não deseja senão apertar o seio de Leda, sem o ferir; em cantos maviosos quer exalar tudo quanto nele há de mortal. (SCHLEGEL, 1979, p. 10).

A preocupação clássica com a forma exterior e a pureza é alvo claro das críticas em “[...] manter puro o brilho das suas asas brancas [...]”. Além disso, o narrador romântico ressalta a falta de natureza humana no trecho, pois para os românticos a natureza humana só pode ser representada com referência à dualidade do homem, e da certeza deste de ser mortal. Como poder alcançar a felicidade sem passar pelo sofrimento amoroso? Decerto os clássicos não se referiam ao gênero humano, como o narrador diz: “[...] em cantos maviosos quer exalar tudo quanto nele há de mortal”. Para os românticos, o homem não pode deixar de ser mortal, pois esta é sua única certeza neste mundo. Assim sendo, o homem deve buscar mais a morte,

ou seja, deve se aproximar mais da mortalidade, para, enfim, atingir a plenitude. Exatamente ao contrário dos clássicos, como vimos no trecho acima.

No segundo capítulo do romance, intitulado “Confissões de um Desastrado”, Júlio, a personagem principal da narrativa – que pode ser interpretado como o alter ego de seu criador, Friedrich Schlegel, já que o mesmo foi constatado em “Conversa sobre a Poesia”, na qual, Schlegel usa uma outra personagem (Antônio) para representá-lo nas “conversas” – faz suas confissões a Lucinde, as quais mais parecem com a própria descrição do romance romântico. Isto é, já neste capítulo é possível vislumbrar características do programa literário do primeiro romantismo, descritas esteticamente de forma alegórica. Júlio diz à sua amada:

Foi assim que eu 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).

Dá já nos é possível deprendermos vários traços dos que foram citados no capítulo anterior a respeito das idéias defendidas pelo grupo de Jena, como, por exemplo, a característica romântica marcante: o devir. O ser “feminino” que nos é descrito não tem um início delimitado, nem muito menos um fim. Ela nos aparece em suas diferentes formas, que são, por sua vez, variantes. Além disso, é possível apontarmos para a alegoria da completude romântica, pois Júlio vê, “com os olhos do espírito”, um ser, em suas partes, e no seu todo, indo e voltando.

Há, ainda, nesta alegoria, certo endeusamento da figura de Lucinde, já que ela também é vista como a “mãe venerável”, beatificada. A alegoria é legitimada, ainda, graças ao filho, “de aspecto grave”, sustentado em seus braços. Poderíamos tentar justificar esta imagem estética pelas reminiscências barrocas, presentes nas obras com certo fundo romântico do final

do século XIII, nas quais o caráter religioso é mais realçado, mas acreditamos que Schlegel queria mesmo era nos mostrar, mais uma vez, sua “máxima crítica”: a literatura só pode ser alvo da própria literatura. Isto é, toda essa alegoria da feminilidade representa tanto as partes quanto o todo da obra artística romântica.

Outro traço do devir é visto pelos “olhos” da infinitude, característica romântica já citada anteriormente: “Porque eu julgava penetrar com olhar profundo o segredo da natureza; eu sentia que tudo vive eternamente, e que a morte é também amiga, que a morte é apenas ilusória.” (SCHLEGEL, 1979, p. 12).

Mais uma vez a alegoria nos revela seu poder estético e criativo, a infinitude que é descrita acima, ou seja, o grande segredo dos românticos resulta do conflito, de algo que nunca está em concordância com o seu outro; contudo, nem por isso deixa de ser harmônico, pois, como veremos mais à frente, segundo Heráclito de Éfeso, tudo que está em desacordo está em harmonia consigo mesmo. É o caso da dualidade, traço forte do programa dos românticos de Jena. O qual também já é revelado neste capítulo: “[...] embrenhava-me de boa vontade em todas as misturas e combinações do prazer e da dor, das raízes da vida com as flores da sensação, da volúpia espiritual com a beatitude sensual.” (SCHLEGEL, 1979, p. 12).

Schlegel, de forma cíclica ou circular, vai aos poucos caracterizando Lucinde, que é na verdade, como logo veremos, a própria alegoria do romance. Ele conclui esta passagem dizendo explicitamente que ela era uma “confusão romântica de todas estas coisas, estranha mistura das mais diversas reminiscências e saudades” (SCHLEGEL, 1979, p. 12).

Schlegel encontra espaço, ainda, para criticar seu “rival”, Goethe, ao fazer menção ao *Meister*: “sem esquecer os anos de aprendizagem da minha masculinidade, os quais não posso nunca recordar sem que sobre eles projete alguns sorrisos, alguma melancolia e bastante presunção” (1979, p. 15). Mais à frente, no romance, Schlegel dedicará um capítulo a tal crítica.

O capítulo se encerra com mais uma crítica à falta de ação clássica deparada com a falta de “ordem” romântica:

Mas para mim e para este escrito, para o meu amor por ele e por sua forma em si, não há propósito mais propositado do que anular desde começo o que chamamos de ordem, de afastá-la para muito longe de nós, de reclamar claramente o direito à confusão encantadora e de o proclamar pela ação. (SCHLEGEL, 1979, p. 15).

Para concluir o capítulo e já esperarmos pelo que virá no próximo, Júlio encerra, ironicamente, já nos dando um novo traço da estética romântica que seria depois usado, por vanguardas francesas, no século XIX: “Faço, pois, uso do meu direito incontestado de confusão, e coloco ou situo aqui, num lugar verdadeiramente impróprio, uma das numerosas folhas dispersas que eu enegrecia e enchia [...]”(SCHLEGEL, 1979, p. 16).

Esse modo de “fazer literatura” ao acaso, como sabemos, só foi trabalhado e desenvolvido pelas vanguardas, principalmente francesas, no século seguinte. Aí, o traço moderno da poesia romântica, se podemos assim, já chamá-la, dos primeiros românticos.

Como já dissemos, os românticos viam na mulher a alegoria da arte em sua totalidade, para os românticos a mulher, ou melhor dizendo, a feminilidade possui em seu âmago o gênero artístico livre das “amarras” que o afasta do social, do cultural, enfim, do que é verdadeiramente humano.

No terceiro capítulo, ao descrever sua amada Lucinde, Júlio nos dá a chave para a compreensão do espírito romântico, através, é claro, da alegoria; é possível notarmos o jogo de imagens que, aparentemente dispersas, dão forma à poesia romântica:

O que o hábito ou capricho qualificam de feminino são coisas que não conheces. Excluídas certas particularidades, a feminilidade da tua alma consiste apenas em que para ela, viver e amar significam o mesmo; sentes todas as coisas na totalidade e na infinidade, ignoras o que é estabelecer separações, o teu ser é uno e indivisível. (...) Tudo em mim te pertence, em

toda a parte somos nós os nossos próprios vizinhos, e assim nos compreendemos perfeitamente. Ao longo de todos os degraus da humanidade, vamos subindo juntos, desde a sensualidade mais desenfreada até a espiritualidade mais pura. (SCHLEGEL, 1979, pp. 19-20).

A poesia romântica, como vimos anteriormente, é um gênero que não permite separações, nem exclusões, ele inclui todos os gêneros artísticos em sua totalidade, e dessa forma, torna-se infinito. Sem deixar de ser uno e indivisível. A arte romântica não permite mostrar apenas uma de suas faces, ela não deixa jamais de ser sociável. Ainda nessa passagem, a alegoria da construção da infinidade e do diálogo da dualidade são representados pelos “degraus da humanidade”, noções de estágios e deslocamento; e da junção de pares opostos “sensualidade” e “espiritualidade”.

Todos esses ingredientes, assim, tão estranhos e tão próximos, vão resultar numa alegoria muito maior e significativa: o mundo das idéias de Platão (428/27 a.C. — 347 a.C.), no qual, só é permitido o acesso através do verdadeiro amor:

O meu amor e o teu amor; ambos se identificam e se reúnem no amor perfeito que tanto dá como recebe. É um casamento, união e aliança eternas dos nossos espíritos, não somente perante o que nós dizemos ser este mundo e o outro, mas perante o único mundo verdadeiro, indivisível, inefável, infinito, perante a nossa essência e a nossa existência imortais e eternas. (SCHLEGEL, 1979, p. 20).

Por meio da imaginação e do amor, a arte romântica constrói seu mundo natural, o qual pode ser comparado ao “mundo verdadeiro” cuja essência é refletida na arte e pela arte.

O quarto capítulo de *Lucinde* refere-se à descrição de uma jovem personagem, Guilhermina, que é o ponto auge da alegoria romântica, já que ela, a personagem, assume, alegoricamente, a representação da teoria poética do Primeiro Romantismo Alemão, segundo Polheim (1999).

Júlio, o narrador do romance, ao descrever a pequena Guilhermina, ressalta elementos do Programa Literário do Primeiro Romantismo, o qual já descrevemos no capítulo anterior:

[...] 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; tantas palavras quantas as imagens; tudo se segue sem as determinações acessórias e sem as transições artísticas que afinal servem apenas para socorrer o intelecto e para impedir que a imaginação seja ousada em seu progresso. Para a imaginação desta criança, na Natureza tudo tem vida e alma; (SCHLEGEL, 1979, pp.28-29).

Guilhermina é o romance romântico, é denominada por Júlio de “criança prodigiosa” capaz de abarcar tudo o que existe na natureza, de forma harmônica, porém sem as “barreiras” clássicas que limitam a imaginação. Ao contrário, Guilhermina é a “confusão romântica”, ela usa a própria imaginação para dar vida e alma a tudo o que há na natureza, pois aproxima, em sua totalidade feminina, os pares opostos (Clássico-Romântico) de forma original:

A amável Guilhermina encontra, e não raramente, um prazer inefável em levantar as pernas quando está deitada de costas, em fazer muitos e vários gestos sem se preocupar com o vestido nem com a opinião alheia!(SCHLEGEL, 1979, p. 31).

Guilhermina, além de “encarnar” alegoricamente o romance romântico, demonstra ser uma resposta, ou melhor, incorpora o oposto da personagem do *Meister* de Goethe. Guilhermina, *Wilhelmine* em alemão no original, é o par oposto de *Wilhelm Meister*. Ela é a representação jovem da “nova” literatura dos românticos, decretada havia apenas dois anos, em 1797, com a mesma idade da pequena Guilhermina, no romance “(...) 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, 1997, p. 27).

Ainda, há tempo a mais uma referência irônica ao Meister de Goethe, ao tratar da harmoniosa formação da pequena Guilhermina, em tão pouco tempo. Além disso, por ser uma personagem feminina, antípoda do herói burguês do romance de formação, é carregada de delicadeza de expressão, e consegue, de forma despudorada e sem as reticências burguesas do jovem Meister de Goethe, tão criticadas pelos primeiros românticos, atrair a atenção do leitor, já que este se sente provocado, pois ela própria, Guilhermina, declara-se despreocupada frente à opinião alheia, o que incita ainda mais o caráter moderno, ou mesmo Revolucionário, do romance.

Podemos ver, ainda, como a alegoria compete, e declaradamente, para a construção do romance, isto é, para seu direito de expressão artística. O próprio Schlegel denomina a pequena Guilhermina de “alegoria romântica”:

Se não quizeres (sic) ser demasiado rigoroso 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; [...] (SCHLEGEL, 1979, pp. 31-32).

Nesta passagem, Júlio se dirige a Lucinda, em uma tentativa de explicar sua teoria romântica, seu amor por ela, ou seja, seu escrito ensaístico acerca da poesia romântica.

A alegoria não é apenas uma ilustração neste romance. Ela é a própria forma pela qual o poeta se expressa. Diferentemente do símbolo, a alegoria vai se transformando, ganha forma, deixa de ser imagem estática. Guilhermina não apenas representa o Primeiro Romantismo, ela o transforma “aos olhos” do leitor, dá vida a uma nova maneira de expressão, mais livre, mais inclusiva, ou seja, mais social, mais humana. Nela não há forma estática, sem vida, não vemos uma sociedade estagnada. Ao contrário, só a percebemos pelo movimento, sua dinâmica, às vezes, grotesca, é que nos mostra sua “alma” poética.

O narrador, podemos assim dizer, demonstra persistir em sua revelação, caso as características da pequena Guilhermina não tenham surtido efeito sobre o leitor: ele nos lança a mais uma alegoria, contando-nos seu sonho “de sonhador acordado”. No capítulo 5, intitulado “Alegoria da impudência”, Júlio tem um sonho com um monstro enorme que o persegue; com coragem, ele o derruba no chão, no mesmo momento em que uma outra figura surge dizendo:

Era a opinião pública aquela que derrubaste; eu sou o gracejo. Vê como já estão completamente murchas essas lindas flores: eram elas os teus falsos amigos. (SCHLEGEL, 1979, p. 34).

Desse momento em diante, o “gracejo”, *Witz* em alemão, levará, de maneira formadora, aos olhos de Júlio um desfile dos romances autênticos:

Vou 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).

Schlegel busca neste sonho, segundo nossos estudos de sua teoria poética, enumerar os quatro romances possíveis: o fantástico, o sentimental, o filosófico e o psicológico. Mais uma vez poderemos ver como o autor expressa sua poética através da alegoria, não como mera figura de linguagem. Como veremos, a alegoria performatiza a poética romântica, de forma romântica, para atingir o objetivo ideal de Schlegel, o de criar um romance do romance.

Olhei imediatamente na direção que me era indicada, e vi deslizar na atmosfera, por sobre a verde planície, um belo adolescente, quase nu. Já ia longe, e apenas o vi saltar para cima de um cavalo, para desaparecer velozmente; parecia querer voar por sobre a brisa tépida da tarde, parecia querer trocar da lentidão do vento. (SCHLEGEL, 1979, pp. 34-35).

Eis a alegoria do romance fantástico, que se expressa através da sensualidade do “jovem belo e quase nu”. Trabalha também com a imaginação do “querer voar por sobre a brisa”, e do “querer fazer troça da lentidão do vento”: aí estão as características básicas do romance fantástico, porque ele zomba de certa forma da razão, mas ao mesmo tempo não oferece nada a emoção. Ele é morno, sem entusiasmo, como a “brisa tépida da tarde”.

Na colina surgiu então, revestido com sua armadura, um cavaleiro de estatura altiva e dominadora, que parecia gigante; mas as justas proporções do busto e de todo o corpo, a amenidade confiante dos seus olhares significativos e dos seus gestos cerimoniosos, davam-lhe uma certa elegância, se bem que já pouco do nosso tempo. Inclinou-se para o lado do poente, devagar foi pondo um joelho em terra, e pareceu rezar com grande fervor, colocando a mão direita sobre o coração e a esquerda sobre a testa. (SCHLEGEL, 1979, p. 35).

Fica claro como a alegoria é capaz de performatizar o romance sentimental nesta passagem. Em nenhum momento ela se mostrou estática; pelo contrário, cada movimento seu é carregado de significados. O romance sentimental fala para o coração. Temos aqui a figura do cavaleiro, alto, dominador, mas, ao mesmo tempo, comedido, elegante. Toda a sua caracterização revela um ser apaixonado pela honra e pela cavalaria, ao passo que mostra um ser religioso, ou, de certa forma, místico. Preocupa-se, ainda, com o tempo, pois este romance não pode tratar de personagens modernas: “se bem que já pouco do nosso tempo”, o que nos remete ao romance medieval, ou seja, à novela de cavalaria. E lembremos que Schlegel defende a inclusão, ou resgate, da Idade Média, nos seus estudos de história literária. Assim, pouco a pouco, Schlegel vai criticando os romances de maneira romântica, isto é, realizando aquilo que moveu o grupo de Jena: “poesia só pode ser criticada pela própria poesia”:

Ao longe, na penumbra do bosque, vai passando uma figura humana com vestuário helênico; mas se é ente humano (ia eu pensando) – não deve já pertencer à terra, porque muito tênues eram as suas cores, porque já parecia envolta em bruma sagrada aquela silhueta imprecisa. Fitei os olhos com mais demora para inquirir minúcias: pareceu-me então ver outro

adolescente, mas um adolescente de aspecto inteiramente diverso. A cabeça e os braços dessa grande figura repousavam sobre uma urna; os seus olhares graves ora pareciam procurar na terra um objeto perdido, ora pareciam fazer perguntas às pálidas estrelas que começavam já a cintilar; um suspiro abriu os lábios daquele rosto sobre o qual se desenhava então um breve sorriso. (SCHLEGEL, 1979, p. 36).

Mais uma vez, a alegoria romântica, ou seja, cheia de movimento e de significados, proporciona-nos uma nova revelação: o romance filosófico. A figura grega descrita inicialmente ganha forma e ares de pensador inquiridor, o qual busca algo perdido no mundo material e indaga perguntas ao infinito.

Como propomos no início deste trabalho, a alegoria não aparece neste romance como simples tropos, mas atua como expressão artística para a construção de um romance do romance. A poética de Schlegel, bem como a dos românticos de Jena, repousa sobre o fato de que as partes do romance se assemelham a ele mesmo. Como é possível depreender, cada parte tem seu significado, cada parte fala do todo e o próprio todo fala das partes. A poética dos românticos fala de si mesma, enquanto nos revela seu mundo artístico. Está aí a intenção e preferência dos românticos, e, nesse caso de Schlegel, pelo uso da alegoria e não do símbolo como expressão da arte.

A alegoria para os românticos, e principalmente para Schlegel, é a união das partes múltiplas com a unidade; ela abrange o duplo, os pares opostos: real e ideal, caos e sistema, belo e grotesco. A alegoria, neste caso, é um modo de expressão estética que faz com que a poesia expresse sua arte e expresse, também, a si mesma, como poesia e poesia da poesia, ou romance do romance.

Como é visto em *Lucinde*, estamos diante de uma representação estética que, também ao se expressar, expressa a si mesma. Schlegel, ao construir o seu romance, pensava em construir não apenas um romance, mas um romance romântico, isto é, um romance que falasse de multiplicidades e ao mesmo tempo de uma unidade. Um romance que falasse de

amor, das formas espirituais do amor, e sem deixar de lado as formas sensuais do amor. Dessa forma, Schlegel, a todo o momento, e de maneira cíclica, descreve a união entre os opostos, o dinamismo da passagem do “um” para o “outro”, e vice-versa.

De volta aos quatro romances de *Lucinde*, resta-nos citar a menção alegórica ao romance psicológico:

Aquele primeiro adolescente, o da sensibilidade, cansara-se entretanto dos seus exercícios físicos de solitário, e, a passo leve, apressava-se por vir para junto de nós. Agora estava completamente vestido, quase como um pastor, mas com um estranho traje muito colorido. Poderia apresentar-se assim num baile de carnaval, pois os dedos da mão esquerda estavam a brincar com os atilhos de uma máscara. [...] Até aquele momento progredira na mesma direção, mas depois hesitou bruscamente; desviou-se primeiro para um lado, depois voltou apressadamente para o outro, e contudo ria-se de si próprio. “Este mancebo hesita, não sabe se há-de cair para o lado da impudência, se para o da delicadeza. (SCHLEGEL, 1979, p. 36).

Não é difícil perceber a figura do homem moderno, carregado de dúvidas e incertezas, preocupado com seu caminho e ao mesmo tempo debochado consigo mesmo, capaz de auto-ironia. Estamos diante de mais uma alegoria do romance, agora do romance moderno, classificado por Polheim (1999) como romance psicológico.

Na seqüência, surge no sonho um outro romance muito mais completo. Poderíamos dizer que se trata do romance do romance, pois, como veremos, ele é muito mais revelador e transformador do que os outros que acabamos de ver:

No meio de tantas damas estava um adolescente, o qual foi por mim imediatamente reconhecido como irmão dos outros romances. Era um daqueles que estamos acostumados a ver, mas muito mais perfeito; de figura e de rosto não era belo, mas pelas feições delicadas e inteligentes, tornava-se extremamente simpático. Tão bem poderia passar por francês, como por alemão; era simples de maneiras e de vestuário, com uma apresentação cuidada e inteiramente moderna. (SCHLEGEL, 1979, p. 37).

Esta alegoria pode ser compreendida como romance do romance, já que vemos aí a característica da poética do grupo de Jena. Por exemplo, estamos diante de um ser mais completo, suas partes múltiplas formam uma unidade, a unidade dos opostos: simples e moderno, francês e alemão.

Além disso, é a partir da observação deste romance que Júlio consegue se desvencilhar das amarras do olhar burguês:

“Sois todos muito comuns, e já estou aborrecido da vossa sociedade!” disse o homem moderno que bocejou e se foi embora. Foi então que observei serem aquelas mulheres, que à primeira vista me pareceram belas, apenas umas pessoas desenvoltas e de trato ameno, mas em tudo mais insignificantes. Observadas de perto, apareciam até mesmo com feições vulgares e indícios de corrupção. A Impudência pareceu-me então menos dura, já pude olhá-la com ousadia; e devo confessar qual foi o meu espanto quando verifiquei que ela era pessoa de grande e nobre estatura. (SCHLEGEL, 1979, p. 39).

Eis mais uma característica do romance romântico: ele é transformador. Poderíamos dizer que esta face é herança do próprio *Wilhelm Meister* de Goethe, pois o final deste capítulo do romance suscita certo ar de romance de formação, já que Júlio recebeu, de certo modo, um aprendizado neste trecho. E finalmente, livre dos preconceitos do mundo, Júlio recebe a penúltima revelação, a qual contém o cerne da Poesia Universal Progressiva:

Aniquilar e criar é tudo um e o mesmo. Que o espírito eterno paire sobre o turbilhão do tempo em que se movem o mundo e a vida! Que o espírito eterno surpreenda e detenha a vaga mais audaciosa, antes que ela se desfça. (SCHLEGEL, 1979, p. 42).

A poesia romântica se faz por si só, não depende do outro, já que nela mesma estão contidos o um e o outro, ela mesma se desfaz e se reconstrói. Assim, nunca está acabada, como já descrevemos anteriormente, está sempre se reconstruindo a partir de si mesma:

Estão chegados os tempos; a essência íntima da divindade pode ser revelada e representada; todos os mistérios podem ser explicados, e o temor há-de desaparecer. Inicia-te a ti mesmo, e vai anunciar que venerável é só a Natureza e que amável é só a Saúde. (SCHLEGEL, 1979, pp. 42-43).

Esta é a última revelação que Júlio recebe em seu sonho, porém é a mais significativa, ao mesmo tempo em que é a mais mística. Porque, para que se possa falar do verdadeiro, é preciso ser um iniciado. Podemos apenas julgar, mas, ser iniciado para Schlegel seria conhecer a verdadeira poesia, ou seja, a Poesia Universal Progressiva, que, como já vimos, é capaz de falar da Natureza de maneira mais social.

Por fim, Schlegel nos revela qual será o meio de expressão estética, o único meio pelo qual a Natureza pode ser revelada, sem, contudo, perder a sua graça. Sem se tornar banal. Isto é, a revelação esta aí, mas apenas um iniciado pode reconhecê-la:

Abri a boca para anunciar, cantando, o amor e a verdade; pensei que todos os seres percebessem as minhas palavras e que todo o mundo vibrasse com a harmonia do meu canto; mas reflecti, lembrei-me de que os meus lábios ainda não tinham aprendido a reproduzir os cânticos espirituais. “Não deves querer transmitir o fogo eterno em estado puro e bruto” – disse a conhecida voz do meu companheiro amigo. – Forma, inventa, altera e conserva o mundo, e as suas eternas figuras que incessantemente se transmudam por novas separações e aproximações. Esconde e enlaça o espírito nas letras. O verdadeiro alfabeto é onipotente, é a verdadeira varinha mágica. É com ela que o livre arbítrio da grande fantasia se torna mágico e irresistível, remove o caos sublime da imensa Natureza, e consegue dar à luz o verbo infinito que é imagem e espelho do espírito divino, a que os mortais dão o nome de Universo. (SCHLEGEL, 1979, pp. 43-44)

Júlio foi iniciado; seus mentores, o *Witz* (Gracejo) e a Impudência, o levaram a um novo estágio. Agora, ele é capaz de “cantar o amor e a verdade”. Porém, falta-lhe o meio necessário para transmitir o “fogo eterno”. Para tal empreendimento é necessário um artifício: a Alegoria (romântica) – “Esconde e enlaça o espírito nas letras”. A revelação vem por meio da palavra, isto é, vem da poesia, ou melhor, o “caos sublime”, a poética romântica, guarda

seu segredo, o qual concebe o verbo infinito – alegoria da Poesia Universal Progressiva – “imagem e espelho do espírito divino”: o Universo.

A autêntica letra é onipotente e a verdadeira varinha mágica. A língua, que, pensada originalmente, é idêntica à alegoria, é o primeiro instrumento imediato da magia. (SCHLEGEL, KAI, p. 348, citado por Seligmann, 1999, p. 28).

Para concluir, Schlegel, segundo Polheim (1999), perseguiu uma idéia básica, de caráter teológico e filosófico, a qual deveria fundir em uma unidade os contrários absolutos, o que resulta no divino. Essa unidade dos contrários absolutos foi performatizada de maneira alegórica no romance de Schlegel, por meio da oposição entre o aspecto sensual-físico e o aspecto espiritual-moral da relação entre homem e mulher. Schlegel conseguiu realizar exatamente a união entre o amor sensual e espiritual, chegando, assim, à completude.

Além disso, no final do romance, no capítulo “Nostalgia e Tranquilidade”, um último gênero é representado por Schlegel, o gênero dramático. Esta forma é considerada o gênero superior da poesia, pois já representa por natureza o que pertence à natureza; e ainda: tudo que está representado numa obra dramática não representa, nem de longe, o que realmente significa, pois lá tudo tem um sentido alegórico por excelência.

O gênero superior da poesia é aquele que torna os signos arbitrários inteiramente naturais. E é o gênero dramático, pois nele as palavras deixam de ser signos arbitrários e se tornam os signos naturais das coisas arbitrárias. (TODOROV, 1996, p. 190)

Capítulo 3 SOBRE A ALEGORIA

No seu sentido primeiro, ou básico, a alegoria indica um modo de interpretar as Sagradas Escrituras e descobrir, além das coisas, dos fatos e das pessoas de que elas tratam, supostas verdades permanentes de natureza religiosa ou moral.

Na idade média a alegoria tornou-se o modo de entender a função da arte e, especialmente, da poesia. As escrituras poderiam ser entendidas e expostas em quatro sentidos: o literal, o alegórico, o moral e o anagógico. E o alegórico seria o modo fundamental tanto para o teólogo quanto para o poeta, pois esconde em fabulas e “belas mentiras” a verdade oculta.

Contemporaneamente, a alegoria é geralmente vista como uma figura de linguagem, portanto como parte da retórica. Seu meio de representação não precisa ser, necessariamente, a linguagem verbal. Pode ser também a pintura e a escultura, por exemplo. Didaticamente, costuma-se dizer que na alegoria há uma relação entre o que ela aparenta ser e o seu significado subjacente. Ou seja, a alegoria significa “dizer o outro”.

Porém, sabe-se que a definição de alegoria é mais complexa, não bastando simplesmente classificá-la como uma parte da retórica. Segundo Kothe (1986, p.7), “nos meios acadêmicos, quando examinada atentamente, a alegoria revela-se estranha e enigmática [...] a ponto de [...] ser preciso repensar a questão literária e estética”. Com isto, a alegoria aponta o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação.

Pensando nos elementos da retórica, nos tropos, temos a metáfora e a comparação, sendo esta última também uma metáfora em que os termos comparativos, implícitos na metáfora propriamente dita, são ali explicitados. Assim, fiquemos apenas com a metáfora, a qual estabelece uma relação entre dois elementos concretos para expressar um significado abstrato. Esse mesmo processo ocorre com a alegoria:

Em ambos os casos [na metáfora e na alegoria} tem-se uma dimensão corpórea concreta, instrumento de transmissão de significação – um significante - e uma dimensão ideal, incorpórea, abstrata – o significado – constituindo-se assim um signo. (KOTHE, 1986, p.17).

Em um sentido tradicional, a alegoria é distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada. A linguagem da alegoria é convencional, consiste na repetição continuada e contínua dos mesmos significantes para os mesmos significados. Além disso, a alegoria é entendida como expressão concreta de uma idéia abstrata. Ou seja, essa natureza convencional da alegoria demonstra a natureza permanente e conservadora da idéia. Conservadora por ser a idéia compreendida como uma noção abstrata, despida de concretude. Mas a própria idéia é vista como um processo. Segundo Hegel, “§ 215 – A idéia é essencialmente processo, pois a sua identidade só é a identidade livre e absoluta do conceito à medida que é a negatividade absoluta e, daí, é dialética”.(HEGEL, 1970, p.367 citado por KOTHE, 1986, p.17)⁷.

Desse modo, a idéia acaba não sendo vazia, já que dela decorre um pensar sobre aquilo que está sendo dito ou se está deixando de dizer. Portanto, deve-se recuperar a idéia inerente à alegoria, transcendendo a sua convencionalidade, ou como a arbitrariedade do signo, ou seja, uma convenção do sentido. Para que possamos deixar o lugar-comum da alegoria e nos infiltrarmos na alegoria romântica, lembremo-nos de que, para o pensamento romântico, o belo e o grotesco, o dito e o não dito, fazem parte do âmago da poesia. Por isso a alegoria (processual) é, e não o símbolo (pronto e permanente), o artifício para a expressão da poética dos primeiros românticos.

⁷ Kothe cita a obra de Hegel *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Frankfurt, Suhrkamp, 1970. v.1, p.367.”

Voltemos por um momento ao conceito clássico de alegoria, segundo o qual esta possui uma natureza convencional capaz de tirar todo o impacto (estético) que o símbolo, por exemplo, é capaz de proporcionar, uma vez que a primeira não provoca pensamentos e porque acomoda significados à medida que é apenas o deslocamento de uma idéia oca e vazia.

Mas quando, segundo Hegel (op. cit.), dizemos que a alegoria é construída por meio de idéias não abstratas e que sua interpretação precisa avançar para além do objeto em si para poder chegar até ele, a alegoria passa a ter uma concepção inquietante. Como vimos, no romance *Lucinde*, ou mesmo na concepção de alegoria de Walter Benjamin e dos próprios românticos, ou, se preferirmos algo mais próximo ao nosso tempo, por exemplo, em Baudelaire, ela, a alegoria, deixa de ser ilustração e passa a ser um rico instrumento de expressão artística.

A alegoria leva, portanto, a uma alegorização da própria alegoria, a uma leitura alegórica dela e a uma alegorização de todo o texto (ou melhor, a uma descoberta de sua natureza alegórica mediante a leitura crítica, mediante a “leitura alegórica”). ((KOTHE, 1986, p.18).

No âmbito da retórica, a alegoria é vista como um traço de pensamento, uma ampliação da metáfora que se baseia na substituição de um pensamento em causa, por outro, num nível mais profundo de conteúdo. Por esse ponto de vista, a alegoria oscila entre dois pontos: um sendo explícito e intencional e outro obscuro e hermético. A compreensão desses dois pontos é fundamental para entender a alegoria, processo que se dá através da leitura alegórica, capaz de remeter ao essencial, muitas vezes inacessível ao não iniciado.

Segundo a concepção clássica de alegoria, decorrente da oposição alegoria/símbolo, o convencionalismo, no sentido da arbitrariedade do signo, da linguagem da alegoria tira-lhe todo o impacto.

Como se sabe, a distinção entre esses conceitos é atribuída a Goethe. Em seu artigo intitulado “Sobre os objetos das artes figurativas” (1797), ele diz existir uma grande diferença entre procurar o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ele exprime um particular, sem aludir ao universal. Porém, quem capta este particular, acaba captando o universal.

Essa oposição desenhada por Goethe firmou-se como a concepção clássica de alegoria, entendendo-se por clássico tanto o sentido de tradicional quanto de classicista. No próprio classicismo estético, a alegoria é vista como uma ilustração, isto é, a alegoria não seria uma forma de expressão estética, de si mesma, mas estaria fadada à transitividade, a remeter sempre a outrem. Assim, a distinção entre a representação simbólica e alegórica é explicitada da seguinte maneira: a alegoria significa apenas um conceito geral ou uma idéia; que dela permanece distinta; a primeira é a idéia em sua forma sensível, corpórea. Na compreensão alegórica há um processo de substituição do objeto do mundo físico pelo conceito ou idéia, já no caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata.

Como pode ser visto na tese de livre docência de Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (1984), o autor já citava a tendência clássica de realçar o símbolo sobre o pleno escuro da alegoria, pois esta não havia atingido uma “cristalização” conceitual. Segundo os clássicos, somente o símbolo deveria pertencer ao ambiente artístico, por este exprimir um universal através de um particular, ao passo que uma obra alegórica teria um duplo fim, exprimir um conceito e uma idéia. Somente a idéia pode ser um fim artístico. O conceito é estranho à arte, consiste em construir uma imagem que sirva também como inscrição.

A alegoria é, portanto, vista como uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação. Porém, a verdadeira intenção alegórica está lá, nos textos originais, segundo Benjamin, encoberta pelo preconceito clássico, já que a alegoria não é apenas uma forma de ilustração, mas uma maneira de expressão.

Assim, de modo geral, veio sendo considerada pela tradição estética em oposição ao símbolo, ao caráter momentâneo presente nele, caracterizado como uma totalidade momentânea, ao passo que na alegoria o processo à totalidade ocorre em progressão, numa seqüência de momentos. (BENJAMIN, 1984, pp.187-189)

Todavia, a alegoria nem sempre impossibilita a leveza da imagem estética e, em certos casos, a correspondência pontual entre imagem e conceito não priva necessariamente, a vitalidade artística ou poética.

Na obra *Teorias do Símbolo*, do teórico Tvestán Todorov, no capítulo intitulado “Símbolo e Alegoria”, o autor delinea o percurso das distinções entre estes dois conceitos, bem como as várias maneiras sob as quais eles foram abordados no decorrer da história do homem e da arte.

O texto articula-se da seguinte maneira: primeiramente, Todorov apresenta-nos o pensamento de Goethe quanto ao símbolo e à alegoria. Como acabamos de ver, Goethe defendia que somente o símbolo corresponde à verdadeira natureza da poesia, pois ele exprime um particular que incorpora o universal, mas sem pensar ou aludir a este.

Todorov apresenta outras teorias a respeito da alegoria. Algumas vão de acordo com Goethe, negando a alegoria como forma de expressão de arte. Outras irão igualar ambos os conceitos. Como o faz Schelling, ao que nos parece. Num certo ponto de seu texto *Filosofia da Arte*, publicado após sua morte em 1803, ele caracteriza a alegoria como sendo um particular que leva a um geral. Ora, Goethe atribuiu esse caráter ao símbolo. Porém, Schelling conceitua o símbolo como sendo tanto um geral representando um particular quanto o inverso.

No símbolo, é o significado em si que se torna significante, há uma fusão das duas faces do signo. Na alegoria, ao contrário, as duas faces estão bem separadas: em primeiro lugar, contemplamos o sensível, e, uma vez que os sentidos não encontram mais nada, intervém a razão, que descobre um sentido independente dessas imagens sensíveis. Desse modo, pode-se dizer que o símbolo é, e que a alegoria está sendo.

Ao final do texto, Todorov traz à tona a teoria estética de Solger, que irá elevar o caráter alegórico, afirmando que a alegoria contém a mesma essência do símbolo, mas nela apreendemos mais facilmente o procedimento da idéia que se realizou no símbolo, já que neste toda ação está esgotada, sendo ele mesmo objeto ou matéria. A alegoria, por sua vez, é o belo como matéria ainda percebida em atividade, como um momento da atividade.

Solger propõe uma síntese, mas ainda reconhece a predominância da alegoria como instrumento da razão: as duas formas têm os mesmos direitos e nenhuma deve ser incondicionalmente preferível com relação à outra. O símbolo tem a grande vantagem de ser capaz de figurar exatamente como uma presença sensível, pois comprime toda a idéia num ponto da manifestação. Porém, a alegoria tem vantagens infinitas para um pensamento mais profundo. Ela pode captar o objeto real como puro pensamento sem perdê-lo como objeto. Muito mais próxima do “vir-a-ser” de Heráclito, como veremos.

Resumindo, Todorov inicia com a idéia clássica, de Goethe, de que somente o símbolo seria entendido como verdadeira arte poética, passando a tratar de teorias que confundem os conceitos de alegoria e símbolo, chegando a momentos em que teremos possibilidade de entendê-los como - quase – idênticos. Até que o autor termina sua exposição com uma teoria de caráter igualitário, mas apontando para as diferenças cruciais entre ambos, concluindo que o uso de um e não de outro seria decidido pela adequação em um momento determinado da expressão ou da linguagem.

Assim, como vimos, aquela idéia primeira de alegoria, que mais a colocava como uma figura, ou ilustração, decorre de uma interpretação em nível convencional da linguagem alegórica. Quando se faz uma análise alegórica da própria alegoria, chega-se a novos significados. Por intuição, pode-se fazer uma hipótese de que esta interpretação está paralelamente ligada ao modo de se fazer crítica dos românticos, isto é, a análise crítica não vem de fora do romance, mas dele próprio. Daí poder dizer que esta maneira de interpretar a alegoria é romântica e, portanto, moderna, mas não nova, visto que ela é inerente à humanidade, como veremos no capítulo seguinte, quando tratarmos, de maneira didática, do pensamento de Heráclito.

Para caracterizar um pouco mais a leitura alegórica de que estamos falando, a título de ilustração, usamos o exemplo de Kothe acerca da alegoria da “justiça”, representada por uma mulher com os olhos vendados, segurando uma espada com uma mão e uma balança com a outra. Ao fazer uma leitura convencional dessa alegoria, pode-se dizer que a venda representa a igualdade de todos perante a lei; a espada, a força de poder impor as decisões, e a balança, o peso dos atos postos em julgamento. Já através de uma leitura alegórica dessa alegoria, poder-se-ia dizer que a venda nos olhos da justiça seria vista como a cegueira da própria justiça, a espada representa a lei sendo a vontade do mais forte, e a balança como propenso a maior quantidade de ouro posta em seus pratos.

Com isso não se quer dizer que esta é a verdadeira interpretação possível para aquela alegoria, porém esta interpretação não convencional e também ideológica em um sentido óbvio pode ser vista como algo mais social e cultural à medida que esta interpretação alegórica da alegoria pode nos remeter a traços de cunho social e cultural. A partir dessa dupla interpretação imanente no caráter alegórico é possível dizer que a alegoria constitui em seu cerne a contradição e o antagonismo dos contrastes: eis aí o essencial romântico para a “mais bela harmonia”.

Há uma conhecida variante da alegoria, a prosopopéia, isto é, a personificação ou antropomorfização, ou seja, quando coisas tornam-se humanas e passam a agir. Temos muitos exemplos disso na literatura; um deles, muito famoso, em *Os Lusíadas* de Luiz Vaz de Camões, é o gigante Adamastor, que personifica o cabo ao sul da África.

Outro tipo muito comum de personificação alegórica ocorre quando noções abstratas e coletivas aparecem como personagens capazes de falar e agir. Já vimos um exemplo disso no primeiro capítulo, ao fazermos uma introdução ao romance de Friedrich Schlegel, quando Lúcio narra seu sonho alegórico com as noções antropomorfizadas do Gracejo e da Impudência⁸.

A abordagem da alegoria deve ser universalizante e, ao mesmo tempo, capaz de levar o entendimento de cada uma das alegorias, desvelando o máximo grau possível de significação. A formação e formulação da alegoria devem, por sua vez, conseguir transformar experiências individuais concretas em experiência coletiva universalizante.

Assim, sendo a verdade essencialmente temporal, não basta quereremos definir a alegoria como concretização de uma idéia abstrata, já que a própria idéia abstrata se mostra concreta em suas múltiplas e intrincadas determinações.

A idéia e sua representação são também históricas, sendo também socialmente localizadas. Segundo Kothe (1986), para não cairmos em contradições provenientes dos contrastes, devemos descobrir os denominadores comuns existentes entre eles, sem com isso eliminarmos a noção de suas diferenças e contradições. Faz-se necessário um processo de desvelamento das características de um “ente” em seu devir. Desse modo, não é possível apreender a verdade de maneira total e, de certo modo, obsoleta.

A alegoria nunca é capaz nem de apreender toda a idéia que nela se procura expressar, nem expressar toda a idéia que nela se manifesta. A alegoria é inacabada. Compreendê-la

⁸ Essa questão foi tratada de maneira aprofundada no segundo capítulo, ao tratarmos do romance *Lucinde*.

significa compreender o jogo de tensões entre as classes sociais, entre os grupos, camadas, ideologias, etc. que ela mesma implica em seu cerne. Para se chegar a tal compreensão é preciso uma leitura alegórica da alegoria, já que esta enxuga e concentra contradições, enquanto a leitura alegórica discerne e desvela tais contradições. Tal idéia é primordial para a compreensão do romance *Lucinde*. Como vimos no capítulo anterior, se não levarmos em conta o caráter contínuo da alegoria romântica, isto é, de que ela está em constante desenvolvimento, corremos o risco de interpretarmos o romance de Schlegel “apenas” como uma obra obscena, sensual e, portanto, fadada a uma categoria “menor” dentro do gênero (romance).

A alegoria é conceituada como contradição entre um elemento corpóreo e um elemento espiritual, ou ainda, entre um elemento causador e um elemento causado. É a oposição entre o elemento espiritual, sublime, eterno e o elemento corpóreo, material, transitório. Como destacamos, na leitura do romance, Schlegel, a alegoria em forma de expressão da poética romântica, foi capaz de expressar a união dos opostos, homem e mulher, em relação ao amor sensual e espiritual.

Pensando assim, pode-se dizer que a alegoria tende à totalidade, por exemplo, a totalidade que se atinge através da união dos pares opostos, homem e mulher, belo e grotesco. Na alegoria tudo parece abrir-se para uma ilusão de infinitude: o próximo se revela distante, e o literal demonstra a insuficiência da leitura de sua literalidade. A alegoria aponta para um outro, para um sentido mais além, ela não é apenas ela mesma, mas também não é apenas esse outro que a nega e no qual ela se afirma.

Cabe a crítica literária captar essa dialética de presença e ausência. Como diz Kothe,

A leitura imanente do texto não deve excluir a leitura do contexto a ele inerente: assim, a própria imanência descobre-se e nega-se enquanto tal. Esse é o caminho da libertação da crítica para superar o domínio da

ideologia do texto, ou do texto enquanto ideologia. O texto precisa ser lido em seu contexto, mas não apenas como confirmação de si próprio, pois há aí um hiato inevitavelmente reforçado pela distancia entre leitor e autor. (KOTHE, 1986, p.63).

A alegoria com esse seu caráter auto-reflexivo fez do romance romântico um dos predecessores da modernidade, já que – como já havíamos afirmado a respeito do caráter moderno de *Lucinde*, e de sua influência, principalmente na literatura francesa do final do século XIX –, segundo Kothe (1986), tem sido cada vez mais freqüente a obra que reflete sobre si mesma, isto é, que se reflete.

Ela [*a obra*] coloca como que um espelho diante de si. Ao mesmo tempo, ele faz parte dela, ela o abrange e abarca, ela o envolve e devolve. Procura encontrar-se nessa dupla devolução. A própria imagem torna-se espelho de si mesma, refletindo o eu a reflete, espelho diante do espelho. Estes, colocados um frente ao outro, sonham refletir-se até o infinito. (KOTHE, 1986, p.65).

Como apoio, podemos citar, ainda:

O símbolo é arruinado e se transforma em alegoria por meio de uma postura irreverente, irônica, desconstrutora do fragmento literário. A arte do fragmento, iniciada entre os pré-românticos do grupo da revista *Athenaeum* (1798), busca demolir o símbolo filosófico, culturalmente instituído, por uma atitude insólita e humorística, de ruína. [...]

O fragmento é o literário que duvida de si mesmo, que se instaura e questiona ao mesmo tempo; ensaio em proveta ou arcabouço de ensaio. É o chiste somado ao juízo filosófico, e constitui juntamente a união do pessoal com o social, quando propõe a alegoria em lugar do símbolo. (LOBO, 1987, p. 13).

Ainda em defesa da alegoria citamos o fragmento 43 da *Athenaeum*:

A filosofia ainda se move de modo excessivamente linear; ainda não está suficientemente cíclica. (SCHLEGEL *In* LOBO, 1987, p.52)

A alegoria, ainda, compete para a construção do fragmento, sendo um de seus componentes essenciais para a sua forma de expressão:

O fragmento exemplifica o duplo caminho empreendido pelo Romantismo: o aprofundamento de uma problemática individual, traçada de forma a aprofundar o sujeito, e a ampliação do literário e social, no sentido de indivíduo. O fragmento reúne em si os dois movimentos, o alegórico – pelo seu extremo poder metafórico, humorístico – aliado a uma busca filosófica de sentido profundo do mundo. (LOBO, 1987, p. 15).

A definição de alegoria para os românticos pode, sim, ser realizada pela negação do símbolo, já que este, clássico por natureza, exige clareza, brevidade, graça e beleza. A alegoria romântica não deve exigir, como sabemos, nada. Ela não é excludente, ao contrário, é social, é clara, mas nem por isso muitas vezes não deixa de ser obscura. Pode ser breve, mas prefere explorar os sentidos e a razão; por isso muitas vezes, por natureza, não pega “atalhos”, mas dá voltas e voltas, em níveis diferentes, para obter resultados.

Por fim, como sabemos, toda forma de expressão artística busca graça e beleza, a alegoria como forma de expressão artística não poderia ter outro sentido, outra meta; porém, a alegoria romântica não pode ser apenas graça e beleza, senão não seria social e inclusiva. Ela abarca tanto o belo quanto o grotesco, tanto o agradável quanto o repugnante; mesmo assim, não deixa de alcançar a graça e a beleza, pois é muito mais natural do que possamos compreender. É como o cosmo que abarca tudo e todos nós, e que, visto da Terra, pelos olhos do leigo, é belo e incompreensível; pelos do cientista, é compreensível, mas indomável e, visto pelo poeta (criador), faz mais sentido do que qualquer outra coisa, pois segue seu ciclo, criativo e destrutivo, sobre si mesmo e em níveis diferentes e, por mais catastrófico que às vezes possa parecer, após o caos sempre percebemos sua razão de ser.

Com esta definição de alegoria, pode-se justificar sua preferência, pelos românticos, ao símbolo. Como já havíamos dito, eles buscavam uma poesia que fosse mais social, além de ser mais racional e sentimental, ao mesmo tempo.

A poética primeiro-romântica, intencionalmente alegórica, define-se na Poesia Universal Progressiva. Universal por abarcar tanto a filosofia quanto a poesia (a *poiesis*), como já faziam os antigos, e Progressiva por não ser estática, isto é, a poesia romântica descreve um movimento circular, mas não cíclico, pois, assim, também seria estática. Há deslocamento no espaço, seu movimento circular descreve uma trajetória espiral no espaço-tempo. Cabe aqui lembrarmos da teoria de Heráclito: “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”. Ao mesmo tempo em que a poesia atinge seu ponto “inicial” ela já não é mais a mesma, houve um deslocamento no espaço-tempo (cronotopo), ou seja, aparentemente a poesia “passa” pelo mesmo “local”, mas agora em níveis diferentes.

Podemos usar uma alegoria (mais uma), para explicarmos melhor; contudo, neste caso, seu caráter é apenas ilustrativo, ou seja, se constitui meramente em um exemplo. Apelamos mais uma vez para a astronomia: a Terra, todo dia vinte e um do mês de dezembro, passa pelo ponto que chamamos de solstício de inverno no hemisfério norte, e de solstício de verão aqui no hemisfério sul; aparentemente estamos no mesmo local, já que em relação ao sol a posição é a mesma. Mas não nos esqueçamos de Heráclito – no momento em que pensamos ser, já não somos – no espaço-tempo a Terra descreveu, em sua trajetória um movimento progressivo em forma de um espiral, em relação ao cosmo. Vejamos, o sol segue seu caminho no universo, a Terra segue o sol, nada é estático, nada “é”, tudo está sendo; assim, quando a Terra passa pelo ponto dos solstícios em 21 de dezembro, já não estamos no mesmo local de um ano atrás, porque houve deslocamento no cronotopo. Desse modo, vemos que a alegoria romântica, capaz de nos revelar a poética do Primeiro Romantismo, é como a natureza humana: viva, e em contínuo desenvolvimento.

Lembremos, mais uma vez, de Heráclito: tudo que está em harmonia consigo mesmo está estagnado, pronto, acabado, uma amostra dos clássicos e do símbolo. Porém, já na harmonia dos contrastes, dos opostos, aí habita a disputa, o movimento, a vida.

Voltamos ao início: a poesia romântica constrói-se a partir da dinâmica entre oposições, abrangendo todos os gêneros em um só, no romance, que tem como principal forma de expressão a alegoria romântica.

Julgamos, nesse momento, atingida uma de nossas metas: definimos a alegoria romântica, e demonstramos como ela é capaz de revelar e, ao mesmo tempo, de esconder a poética romântica. Todavia, como sabemos, algo tão natural e vivo, digno da natureza humana, não pode ser apreendido pelo espírito medíocre do teórico-pesquisador. Somente o espírito livre e criador do poeta é capaz de abranger sua natureza inefável em toda a sua magnitude. A nós nos cabe tentar construir uma ponte. A que foi descrita aqui é capaz, julgamos, de sinalizar a preferência da alegoria ao símbolo para discutir a Poesia Universal Progressiva presente em *Lucinde*, o romance (ensaio) romântico.

Capítulo 4 PENSAMENTO GREGO ANTIGO

Pretende-se apontar, neste momento, para a grande influência do pensamento do grupo de Jena (os Primeiros Românticos), e o que se pode dizer de início, é que o pensamento do jovem Friedrich Schlegel estava voltado para os conceitos naturais dos antigos.

Para explicar tal influência, recorreremos a Heráclito de Éfeso e a seus conceitos naturais. É preciso dizer aqui que a pesquisa dissertativa não visa esgotar o assunto, pois não se trata de um trabalho filosófico, mas pretende-se investigar, de maneira escolar, como o pensamento antigo ainda está presente entre nós, concluindo que, na verdade, ele não é antigo, e sim moderno, sempre presente.

De início, deixa-se claro que este subtítulo da pesquisa, apesar de sua aspiração à norma acadêmica, não possui um caráter ensaístico, gerador de discussões em torno de si mesmo. Antes, ele é uma descrição monográfica do que entendemos, até o momento, do Primeiro Romantismo Alemão e de como os conceitos de Heráclito, bem como a cultura antiga, ainda são as sementes da literatura “moderna”.

Para concluir, as três citações que constam da página de rosto do trabalho explicam bem o que virá pela frente nesta parte da pesquisa: Schlegel nos dá a chave para a compreensão da poesia e já de início chama a atenção para os antigos. Schleiermacher estabelece que as leis da poesia são imutáveis e permanentes, tanto para a poesia antiga quanto para a moderna. Por fim, Heráclito dita o âmago da poesia romântica moderna, ou seja, a união dos opostos, de forma harmônica. Enfim, todos eles, sem o saberem talvez, falavam da Poesia Universal Progressiva. E, de certo modo, falavam do seu principal meio de expressão, a alegoria.

Com a redescoberta, ou melhor, o estudo de Homero no século XVIII, podemos confiná-lo no início dos tempos, porém, segundo Lesky (1966), Homero pode se adequar ao século XVIII, com a queda da Era das Trevas e com o desenvolvimento livre da literatura.

Acerca de Homero pode-se dizer que o autor da *Ilíada* não foi o início de uma era, mas o fim de um longo período de desenvolvimento da poesia épica.

O centro dos poemas épicos é o herói, distinto de todos os homens pela coragem e pela força de seu corpo, sendo que seus feitos conhecem apenas a honra. Essa poesia heróica sempre clama estar dizendo a verdade, a qual é suportada pelo fato de a história ser transmitida ou inspirada pelos deuses.

O cantor desses poemas épicos possui basicamente dois artifícios: o conhecimento das histórias folclóricas de sua nação e o domínio dos elementos básicos para a formulação de seus versos, apesar de em Homero não existirem histórias folclóricas e nem a idéia de nação.

Os poemas são produtos de uma tradição oral, passada de mestres a pupilos; além disso, existia uma grande variedade de poemas épicos entre as nações antigas, sendo os poemas homéricos o ponto culminante do desenvolvimento dos poemas proeminentes da época. Podemos, assim, fazer um paralelo com a poética romântica, a qual julgava o romance romântico como uma parte do resultado das soma de todos os gêneros literários.

Os poemas homéricos eram “revestidos” pela cultura da época e por sua história, é claro que existia um mundo artificial ali, talvez criado por Homero, mas o que se pode afirmar é que a cultura grega não podia separar a arte do mundo material, nem mesmo a filosofia e a matemática puderam ser separadas; matemáticos como os pitagóricos e filósofos como Anaximandro e Parmênides traçaram o mapa diagramático do mundo, e tanto matemáticos como filósofos descobriram que o mesmo era uma esfera. Talvez aqui se justifique uma alusão a um processo parecido no romantismo via Schlegel, a reunião entre filosofia e poesia, a mistura dos gêneros e dos saberes.

Esse exemplo serve para ilustrar que o início da filosofia grega abraçou também o início das ciências individuais, e que separá-las é uma distinção ahistórica, feita pelos modernos.

É apenas na Era Helênica – também conhecida como período helenístico, historicamente ligado à queda de Atenas e ao surgimento de uma comunidade pan-helênica cujo apogeu se deu com Alexandre – que a filosofia tende a mover-se para fora da literatura. É nesse momento que ocorre a divisão de mundo, quando arte e ciência perdem sua unidade universal.

Esta unidade é, novamente, ligada pelos românticos, por meio de sua doutrina:

É preciso se ter nascido para a filologia, como para a poesia e a filosofia. Não há filólogos sem filologia no mais originário sentido do termo, sem interesse gramático. Filologia é uma paixão lógica que forma par com a filosofia, é o entusiasmo pelo conhecimento químico: pois a gramática é apenas o ramo filosófico da arte da composição e decomposição universais. Através do desenvolvimento artístico desta inclinação surge a crítica, cujo tema só pode ser o clássico, o puro e simplesmente eterno, que nunca será interinamente compreendido; do contrário os filólogos – que demonstram, em sua maioria, os traços mais comuns e seguros da virtuosidade não-científica – teriam igual prazer em dedicar sua habilidade a qualquer outro assunto que não as obras dos antigos, e ocorre que eles estão desprovidos, em regra, de interesse ou inclinação. Mas esta limitação necessária não deve ser censurada ou lamentada, pois também aqui é somente a perfeição artística que conduz a ciência e deve aproximar a filologia meramente formal de uma doutrina material da Antigüidade e de uma história humana da humanidade. O que é preferível a uma suposta aplicação da filosofia à filologia, no estilo habitual daqueles que mais compilam do que propriamente combinam ciências. O único modo de aplicar a filosofia à filologia, ou então, o que é muito mais necessário ainda, de aplicar a filologia à filosofia, é sermos, ao mesmo tempo, filólogos e filósofos. Mas mesmo se não for este o caso, a arte filológica pode afirmar seus direitos. Dedicar-se exclusivamente ao desenvolvimento de um impulso original, instintivo, é tão digno e sábio quanto o que de melhor e mais elevado encontra o homem para eleger como ocupação de sua vida. (SCHLEGEL, 1994, p. 109).

4.1 HERÁCLITO DE ÉFESO E A TEORIA PRIMEIRO ROMÂNTICA

Heráclito nasceu em Éfeso, cidade da Jônia, de família que ainda conservava prerrogativas reais, descendente da família de Ândroclo, filho de Codro, rei de Atenas. Sobre sua formação muito pouco se sabe, não há uma seqüência de mestres e alunos na qual se “catalogaria” Heráclito. Ele escreveu, segundo Diógenes Laércio (1994), uma obra *Sobre a Natureza*, em prosa, no dialeto jônico, mas de forma tão concisa que Tímon de Fliunte autor satírico do século terceiro a.C., o apelidou de obscuro, “aquele que se exprime por enigmas” (KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, p. 189, 1994).

Heráclito é, por muitos, considerado o mais eminente pensador pré-socrático, por formular com vigor o problema da unidade permanente do ser diante da pluralidade e mutabilidade das coisas particulares e transitórias. Estabeleceu a existência de uma lei universal e fixa (o Logos), regedora de todos os acontecimentos particulares e fundamento da harmonia universal, feita de tensões, “como a do arco e da lira”.

Heráclito também rejeitou a mentalidade exclusivamente positiva e enciclopédica, e mostrou força intuitiva e aptidão para o transmissível. Defendeu o pensar e o agir através do logos profundo, para poder compreendê-lo e segui-lo: “O logos é o princípio inteligente e vital de tudo e de todos: reconhecê-lo, esta é a atitude correta” (BERGE, 1969, p. 70).

Para Heráclito o progressivo é necessário. O ser é o um, o primeiro; o segundo é o devir, isto é, o primeiro é o concreto, o absoluto enquanto nele se dá a unidade dos opostos. Aqui é importante ressaltar que essa idéia de absoluto seria a mesma para os primeiros românticos. Em Heráclito encontra-se, portanto, pela primeira vez, a idéia filosófica em sua forma especulativa; o raciocínio de Parmênides e Zenão é entendimento abstrato; por isso Heráclito foi tido como filósofo profundo e obscuro e como tal criticado, assim como Schlegel e o grupo de Jena.

Na filosofia de Heráclito vemos que a consciência da plenitude é uma consumação da idéia na totalidade, e isso pode ser tido como a essência da idéia. O seu princípio universal o que nos levou a refletir sobre a poesia universal progressista do grupo de Jena – traz a máxima: “O ser não é mais que o não-ser”, nem é menos; ou, ser e nada são o mesmo, a essência é a mudança, ou seja, o progressivo. O verdadeiro é apenas como a unidade dos opostos, traço marcante, como já vimos, no programa do Primeiro Romantismo Alemão.

O absoluto é a unidade do ser e do não-ser. Há também uma outra expressão de Heráclito que aponta mais exatamente o sentido do princípio: “Tudo flui (*panta rei*), nada persiste, nem permanece o mesmo”.

O verdadeiro é o devir, não o ser – a determinação mais exata para este conteúdo universal é o devir. Os eleatas dizem: só o ser é, é o verdadeiro; a verdade do ser é o devir; ser é o primeiro pensamento enquanto imediato, como o símbolo, que estudamos há pouco. Porém, Heráclito diz que tudo é devir; isto é, o devir é o princípio, mas também o “quase fim”. Bem mais próximo, portanto, da alegoria romântica, e da própria poética romântica.

Como na alegoria que descrevemos, para Heráclito, as determinações absolutamente opostas estão ligadas numa unidade; nela temos o ser e também o não-ser. Dela faz parte não apenas o surgir, mas também o desaparecer; ambos não são para si, mas são idênticos.

Segundo Aristóteles, nas antigas filosofias não existia movimento. Porém, o movimento, a dinâmica, está neste princípio de Heráclito. Pois não existe estática na passagem do ser para o devir, na união dos opostos. Aristóteles pensava, possivelmente, nas três unidades que compunham a tragédia grega, em que a falta de ação também contribuía para esta regra das unidades, que foi muito valorizada e exigida para um texto ser considerado digno da arte, em sua época, como pode ser visto, na *Arte Poética* de Aristóteles. Contudo, após longo período, essa estática foi questionada pelos românticos, entre outros, e o princípio dinâmico de Heráclito foi redescoberto.

Outro elemento importante para os Primeiros Românticos, na teoria de Heráclito, é a existência do uso da razão. Quando se reconhece que o ser e o nada são abstrações sem verdade, o que ganha sentido é o devir, através da razão que reconhece um no outro (os opostos), e que assim o absoluto (o todo) deve ser determinado como o devir. Essa é uma das razões para a preferência de Schlegel pela alegoria em detrimento do símbolo (clássico), pois esta faz uso da razão, bem claro, como o uso dos sentidos, pois um é incompleto sem o outro.

Outro ponto interessante é o modo como Heráclito caracteriza a harmonia. Segundo ele, é através dos opostos que ela é alcançada, dela faz parte a diferença. A unidade harmônica é fruto da mudança, novamente, da união do um com o seu outro. Crê-se oportuno citar aqui uma das alegorias do mundo: o tabuleiro de xadrez, cujo pavimento mosaico representa a harmonia que se dá pela união dos opostos, já que estando-se em qualquer ponto do tabuleiro, encontra-se entre opostos (casas pretas e brancas). Assim pode-se dizer que o tabuleiro é um emblema de caráter dialético que reflete o caráter dual na harmonia do mundo, lugar vivo e ativo em que os contrários coexistem. Isolados os contrários, perde-se o sentido.

Para Heráclito, cujo grande princípio era a reunião do ser e do não-ser, do objetivo e do subjetivo, do real e do ideal; e isso tudo atraído de forma harmônica, chega-se ao absoluto. Este princípio, para os românticos, é nada mais nada menos que a tentativa de unir em um único ser características que vão do clássico ao romântico, do burguês ao aristocrata, do crítico ao poeta e ao filósofo, de maneira muito mais harmoniosa e social.

Heráclito, sentindo a insuficiência do sistema lingüístico para desvendar o mistério do mundo, desenvolveu uma linguagem ambígua, alusiva, multissignificativa, apta a apanhar a complexidade da realidade apenas entrevista, discurso que gera outros discursos em corrente sem fim determinável. Tal linguagem foi transmitida por meio de um gênero, considerado moderno, conhecido como Fragmento.

Segundo os fragmentos de Heráclito, é possível perceber que ele compreendia haver uma coerência subjacente entre as coisas: Essa coerência é expressa no Logos, elemento de ordenação comum a todas as coisas. “Dando ouvidos, não a mim, mas ao Logos, é avisado concordar em que todas as coisas são uma”. (HERÁCLITO citado por KIRK et al, 1994, p.193).

Heráclito considerava que o Logos daria acesso à verdade acerca da constituição do mundo do qual nós somos apenas uma parte. O que os homens devem reconhecer é o Logos que, segundo os autores acima citados, deve ser interpretado como fórmula unificadora ou método proporcionado de disposição das coisas.

O Logos pode ser entendido como a razão ou a causa do mundo, ou seja, o que governa o mundo.

Do Logos, a ser exposto nesse livro, e que existe e vale sempre, os homens são sempre ignorantes, quer antes de o terem ouvido, quer apenas tenham começado a percebê-lo. Pois, embora tudo proceda de acordo com esse Logos, eles se parecem com gente sem experiência, cada vez que experimentam falas e atos do gênero que exporei, analisando cada coisa segundo sua *physis* e interpretando-a como é. Aos demais homens oculta-se o que fazem quando acordados, assim como assim se esquecem do que praticam quando adormecidos. (Sexto Empiricus, *Adversus Mathematicas VII 132*, citado por BERGE, 1969, p.235).

Para Heráclito “todas as leis humanas alimentam-se de uma só lei divina: porque esta domina tudo o que quer, e basta para tudo e prevalece a tudo”. (DIELS, citado por ABBAGNANO, 2000, p. 630).

Segundo BERGE (1969), Logos é um nome verbal, *légein*, que significa enunciar, falar, e é traduzido por fala, palavra, discurso. A palavra é sinal designativo que, além de descrição, tem como função revelar, demonstrar algo: a posição-função do logos, falando, ele torna visível ou invisível aquilo sobre o qual se pronuncia.

Havendo, portanto, algo que esteja oculto, dele o logos começa a fazer uma enunciação. Pelo enunciado, retira-o de sua reclusão e torna-o visível. Assim, o logos é o discurso que revela a *physis*. Mas, agora, temos um outro termo, a *physis*. Ela designa o crescimento espontâneo de sua própria força e é traduzida como natureza.

No plano artístico, sem querermos cometer uma heresia, podemos dizer, segundo nossos estudos, que a poesia romântica está para a *physis* assim como o logos está para a alegoria romântica.

A poesia universal progressiva pode ser expressa pela alegoria que se aproxima do logos heraclítico e assim pode ser explicada já que dela nada pode escapar, como logos. “[...] (talvez alguém se esconda da luz sensível, mas, da inteligência é impossível, ou segundo diz Heráclito) do que nunca se põe, como pode alguém ocultar-se?” (Clemens Alexandrinus, *Paidagogós II 99* citado por BERGE, 1969, p.245).

Se há algum exagero de nossa parte, citamos ainda mais uma vez Berge.

Há, latente neste termo (*physis*), o mito antiqüíssimo que faz tudo quanto existe, deuses e cosmos, proceder de dentro de um fundo comum, chamado ora caos-noite, ora céu-oceano; tudo é, originariamente, um, e constitui-se, através de procedências as mais variadas de um eterno “substrato” primordial.[...] Os seres “procedem”, não do nada, mas “de dentro de si mesmos”, isto é, através de causas naturais, regidas por leis imanentes. [...] ela (*physis*) é o primário, em relação ao secundário e derivado; o sempre permanente, substrato fundamental dos fenômenos transitórios; sujeito último a subsistir em tudo mais. (BERGE, 1969, p.p.73-74).

Segundo o logos heraclítico, Schlegel escreveu em 1796 – portanto, pouco antes da formação do grupo de Jena em 1798, e da publicação de *Lucinde* em 1789 – *O Republicanismo Universal*, no qual, com referencia a Heráclito, comentou, segundo Berge

Se toda a vontade empírica, segundo este (Heráclito), era continuamente fluída, não havendo em nenhum ser “universalidade absoluta”, “arvorar-se em universal a arrogância despótica de uma vontade particular, não só

continha o máximo de injustiça, como também era puro absurdo”. E dois anos em seguida, novamente contra Kant, com visível aproveitamento do fragmento 40⁹: ‘negou Heráclito possa alguém se sábio pela polimatia. Hoje, porém, é preciso recordar que ninguém se torna erudito só pela razão pura’. (BERGE, 1969, p.19).

Outro romântico que soube proceder metódica e criticamente a respeito do pensamento heraclítico foi Schleiermacher, que se fundamentou basicamente em dois princípios: “[...] que Heráclito teria exposto seu pensamento num autentico livro, e que todo o livro representava uma unidade orgânica”. (BERGE, 1969, p.20).

Berge ainda cita Frederico Augusto Wolf (1759-1824), ao tratar do pensamento de Heráclito:

Lê-se um livro antigo para se lhe atingir o pensamento, processo a supor a reta interpretação que será gramatical e, histórica e filosófica; esta hermenêutica filosófica parecia a precisão lógica e o valor psicológico dos pensamentos retirados da obra; a apreciação, por sua vez, deve distinguir entre o significado e o sentido dos termos utilizados: aquele relaciona-se com as palavras isoladas, e este com o nexa entre elas dentro da frase; mas o nexa conduz ao sentido único, excluindo a pluralidade. Assim, a hermenêutica wolfiana supõe a unidade intrínseca da obra a ser interpretada, entretanto, não chega a expô-la metodicamente. (BERGE, 1969, p. 21).

Os escritores Winckelmann, Herder (1744-1803) e o próprio Schlegel também destacaram a constituição orgânica de uma obra literária que

Para ser humana, é viva e como tal, quer ser tratada e compreendida. É, como o próprio homem todo um organismo. Por vários que sejam os órgãos de um homem e diversificada suas atribuições e embora se renova ao decorrer dos anos, constituem um ser tal uno que, normalmente, não só a função perfeita de um é condicionada com a do outro, como ainda a deficiência de um pode, em certos casos, ser suprida pela totalidade do organismo. É o que sucede com a obra literária. Componha-se ela de um só volume ou de uma longa série, tenha sido escrita dentro de um breve espaço de tempo ou através de longos anos: em substância é sempre a mesma. O

⁹ “A polimatia não ensina a ter compreensão. Do contrário, tê-la-iam ensinado Hesíodo, Pitágoras, Xenófanes e Hecateu”.(Diógenes Laertius, IX 1 citado por BERGE, 1969, p.255).

autor desenvolve-se, isto é, aprende, experimentando vivências novas, nelas encontrando e relacionando idéias, novas também para as quais cria expressões próprias. Contudo, em cada obra vive uma certa “forma interior”, individual, sempre presente e reconhecível: unidade orgânica que tanto lhe facilita a compreensão, como permite, circunstância importante, preencher-lhe lacunas, corrigir senões e elucidar passagens escuras. (BERGE, 1969, p.21).

Ouvir o Discurso do qual falava Heráclito significa ouvir a ordem, o encaixe, a aproximação, a harmonia das partes, que diz que todas as coisas constituem um só.

Partindo-se dos trabalhos de Heráclito sobre o Discurso, pode-se compará-lo à poesia, e estabelecer um paralelo: existe diferença entre poesia e Poesia, assim como Heráclito dizia entre discurso e Discurso; uma poesia e a Poesia não coincidem, nem se repelem. A Poesia atravessa cada uma das poesias; nelas a vemos e a perdemos. A inexperiência na Poesia não significa a falta de iniciação em qualquer poesia. O apego indevido às poesias retarda o acesso à Poesia. Por ora não debateremos a respeito desses conceitos. Fica apenas o que já foi dito, o verdadeiro âmago da estética não está na forma (acabada), está na produção (formação), ou seja, no devir, no complemento das poesias entre si, é assim que podemos nos deparar com a Poesia.

Para que fique menos obscuro, pode-se imaginar a Poesia como toda a criação artística, como a “Poésis” para os gregos, e a poesia, como o poema, isto é, o artefato, ou “Póema”, como era chamado pelos gregos.

4.2 DA ANTIGÜIDADE À MODERNIDADE

Um livro de fundamental importância para o desenvolvimento deste trabalho é o: *Über das Studium der griechischen Poesie*¹⁰, escrito por Friedrich Schlegel e publicado no ano de 1797. Na verdade, Schlegel já havia terminado este ensaio em 1795, no qual, o autor busca compreender a modernidade como um prolongamento da antigüidade, de onde deverá nascer, segundo o escritor, uma nova cultura.

O texto utilizado por nós é uma tradução para a língua inglesa realizada por Stuart Barnett¹¹ e publicada em 2001. Além da tradução, Barnett fez uma crítica introdutória ao texto de Schlegel, a qual será usada para complementar o início da nossa pesquisa e auxiliar a compreensão da relação entre cultura antiga e moderna para a formação do *Frühromantik*, pela concepção de Schlegel.

Antes de compreendermos as idéias de Friedrich Schlegel e do grupo de Jena, é preciso lembrar que Schlegel era um entusiasta dos clássicos. De fato, este entusiasmo é notadamente percebido quando entendemos que o Primeiro Romantismo busca essencialmente amalgamar os contrários, o que inclui o clássico e o romântico (moderno).

A questão da relação entre a modernidade e a Antigüidade não é originada por Schlegel. Já no século XVII, René Descartes (1596-1650) e Francis Bacon (1561-1626) apontavam e defendiam uma nova ciência experimental. Para isso, era necessário desafiar a enorme autoridade de Aristóteles, o que levou a um debate sobre a superioridade relativa dos antigos em relação aos modernos. A essência desse debate foi logo transferida para a literatura, onde os padrões absolutos dos antigos acerca das produções artísticas não poderiam continuar incólumes.

¹⁰ Sobre o Estudo da Poesia Grega (Tradução livre)

¹¹ Professor de Língua Inglesa na Universidade Central do Estado de Connecticut.

Porém, diferentemente dos outros críticos, Schlegel não perseguia uma oposição entre gregos (antigos) e a literatura dita moderna, antes ele produziu uma reflexão crítica e produtiva a respeito dos dois “mundos”.

Segundo Schlegel, a dificuldade na relação entre a cultura clássica (antiga) e pós-clássica (moderna) existe devido ao fato de não haver uma ruptura no seu desenvolvimento. Ambas são governadas por dois princípios de desenvolvimento, ou como Schlegel chama: *Bildung*. O que Schlegel apresenta é um conflito entre os dois tipos de *Bildung*.

A Antigüidade é governada pela *Bildung* natural, enquanto a modernidade é caracterizada por uma *Bildung* artificial, que é governada por conceitos e não pela natureza. Em sua maior parte, a modernidade foi dominada por um neoclassicismo que dedicava à cultura conceitos baseados em uma interpretação descuidada da Antigüidade.

Por não considerar a natureza, a modernidade foca-se no indivíduo e, como resultado, grande parte da cultura moderna é anárquica, incapaz de estabelecer uma forma moderna de arte, a qual poderia ser a base para uma nova cultura, de caráter geral. Porém, apesar dessas limitações aparentes, a modernidade está apta a um progresso infinito. Schlegel mantém-se otimista, seu termo “romântico” caracteriza a síntese desse par de opostos para a formação da grande arte. Para ele toda grande arte moderna “anda de mãos dadas” com os princípios estéticos essenciais da literatura grega antiga.

Schlegel preocupa-se com um princípio transcendental de poesia bem como com a dinâmica que poderia se estender ao infinito, já pensando na poesia universal progressiva.

Neste ensaio, *Sobre o Estudo da Poesia Grega*, o autor redireciona a cultura moderna usando a grega como ponto de orientação. Mas, como se sabe, Schlegel levanta mais problemas do que é capaz de resolver. Porém, de fato, o que ele apresentou foi uma profunda transformação cultural, iminente, no final do século XVII, que culminaria com o Romantismo.

O ensaio mostra-se por si mesmo contraditório, já que, para Schlegel, é necessário que o entendimento da Antigüidade e da modernidade seja contraditório. Ele afirma que a Antigüidade não pode ser recriada, daí seus argumentos contra o neoclassicismo. Ao invés disso, ele tenta reconceitualizar a modernidade através da própria Antigüidade.

Schlegel também desaprova o total rompimento com as influências da cultura antiga sobre a moderna, e tem esperança em uma nova cultura que está por vir.

A simples imitação da Antigüidade é descabida, mas a cultura moderna pode estar em vias de uma súbita transformação. De fato, a tarefa fundamental da modernidade é sintetizar o que é essencial para os clássicos e modernos, embora o ensaio não descreva como tal síntese deveria ser atingida.

A completude, a verdadeira realização da Antigüidade apenas se realiza na modernidade, como diz Walter Benjamin (1993) em seu *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*: Para os românticos, a crítica é muito menos um julgamento de uma obra do que o método de sua completude.

Segundo a crítica de Barnett, o próprio Primeiro Romantismo, que buscava realizar (amalgamar) em uma mesma obra a teoria e a crítica literária bem como a própria poesia, ou seja, a obra literária é a realização da modernidade, mistura de poesia e crítica em um diálogo comum.

Como sabemos, o objetivo do grupo era sintetizar os indivíduos com vistas à produção de seres completos, o que eles chamavam, em relação à filosofia, de sinfilosofia, e em relação ao poema, de simpoesia. Pois realizavam suas teorias filosóficas de forma coletiva, ao passo que a produção poética originava-se de todo o grupo em união.

O grupo também era visto como uma afronta aos clássicos de Weimar, especificamente Goethe e Schiller, que consideravam belo o que seguia as normas clássicas ditadas segundo Aristóteles, ou se preferirem, as normas interpretadas segundo Aristóteles.

Após a ruptura do Grupo originou-se o segundo romantismo alemão na cidade de Heidelberg. O segundo grupo tinha um traço nacionalista marcante, e foi essa concepção de romantismo que chegou ao Brasil no século XIX.

Pode-se concluir que o Grupo de Jena queria fazer uma tentativa de unir o mundo clássico e o moderno e, concomitantemente, sintetizar o belo, o agradável, mas também o grotesco e o irônico, a crítica e a arte, a poesia e a filosofia. Para tal, pode-se dizer que o grupo recebeu fortes influências, como vimos, do pensamento grego antigo.

Pode-se dizer ainda que o pensamento obscuro de Heráclito, revalorizado pelos românticos de Jena, persiste até a literatura dos dias de hoje e que a cultura grega provoca impulsos sensíveis e racionais nos chamados “modernos”.

CONCLUSÕES

A partir do exposto pôde-se observar como era formado o grupo de autores, filósofos e críticos do grupo de Jena e suas respectivas concepções em torno da poesia. Como vimos, o objetivo do grupo era sintetizar os indivíduos com vistas à produção de seres completos, o que eles chamavam, em relação à filosofia, de sinfilosofia, e em relação à literatura, de simpoesia.

O grupo também era visto como uma afronta aos clássicos de Weimar, especificamente Goethe e Schiller, os quais consideravam, de certa maneira, apenas belo o que seguia as normas clássicas ditadas segundo Aristóteles.

Pode-se concluir que o Grupo de Jena queria fazer uma tentativa de unir o mundo clássico e o moderno e, concomitantemente, sintetizar o belo, o agradável, mas também o grotesco e o irônico, a crítica e a arte, a poesia e a filosofia.

Assim, o romance *Lucinde*, analisado por nós, pode ser visto com um romance-ensaio, pois ele é, na verdade, um romance que experiencia a poética dos Primeiros Românticos, ao tratar de temas que nos remetem à reflexão. Além disso, uma característica do romance-ensaio é o fato de ele não estar acabado, de estar sempre aberto a uma nova leitura; é, portanto, muito mais sociável, e muito mais próximo da natureza humana, o que nos remeteu aos fragmentos de Heráclito de Éfeso.

O que podemos concluir acerca dos fragmentos de Heráclito e da poética dos românticos é que eles tratavam de conceitos que não estavam acabados. Ou seja, tanto a poesia romântica quanto a filosofia de Heráclito tratavam do elo existente entre o ser e o não-ser, isto é, do devir. Além disso, se Heráclito dizia que não era possível entrar em um mesmo rio duas vezes, assim também a poesia romântica procedia, pois pelo fato da arte refletir um momento, em seu exato segundo essencial, e por ter um caráter artístico, ela pode ser vivida inúmeras vezes e de modos diferentes, dependendo do ato criador inerente à poesia (arte). Ou

seja, retomamos ao primeiro item: a poesia romântica nunca está acabada, ela é apenas parcialmente completada a cada leitura, ou a cada vivência, fato que a torna infinita, ou, podemos dizer, progressiva.

Outro aspecto que une as concepções de Heráclito e dos românticos é a presença da dualidade, tanto nos fragmentos quanto na poética romântica, a qual pôde ser observada na análise do romance *Lucinde*, já que Schlegel observa sempre a aproximação dos pares opostos, para a formação da poesia universal, ou seja, a poesia romântica, como vimos anteriormente, não permite separações, nem exclusões, ela inclui todos os gêneros artísticos em sua totalidade, e dessa forma, torna-se infinita e universal. E ao mesmo tempo, ela permanece una e indivisível. A poética dos românticos não permite à poesia mostrar apenas uma de suas faces, ela não pode jamais deixar de ser sociável. Assim sendo, ela tem sua individualidade, a qual se perde e se esconde em sua própria totalidade.

Quanto à análise do romance *Lucinde* o que, se pode dizer é que se não foi possível fazer uma descrição total de todo o romance neste trabalho dissertativo, ao menos pudemos fazer uma leitura crítica dos pontos que julgamos mais relevantes até o momento, para os objetivos da pesquisa. Como foi constatado no segundo capítulo, não deixamos de ser leitores críticos do romance, apenas não fizemos uma leitura “convencional” das alegorias presentes na obra. Como nosso objetivo foi focar a poética do Primeiro Romantismo, bem como a contribuição da alegoria para a realização desta poética, preferimos nos delimitar a partes específicas do texto, a fim de demonstrar a importância da alegoria na construção do romance romântico.

Notadamente a alegoria é vista, pelos românticos, como forma de expressão artística na produção das imagens significativas do romance *Lucinde*. Schlegel conseguiu portanto atingir um de seus objetivos principais, dado que as alegorias permitem uma releitura diferente da leitura anterior. Ou seja, a cada passagem é possível penetrar a linguagem

enigmática de *Lucinde*, já que a alegoria não é imediata como o símbolo: podemos, por meio da razão, depreender o que ocorre nas entrelinhas do alegórico.

A partir do momento em que passamos a refletir sobre a arte dentro da própria arte, deixamos de ser apenas críticos. Contudo, somos artistas, e a alegoria não é apenas uma metáfora continuada, mas um meio de expressão estético e também um meio de aproximar o leitor da obra e do próprio autor.

O distanciamento do ser e do não-ser só é interligado pelo uso da alegoria romântica, pois ela faz com que uma imagem, ou mesmo uma idéia, deixe de ser apenas uma idéia ou uma imagem, para tornar-se arte. Como sabemos, a arte só pode ser criticada e realizada pela própria arte.

A propósito ou sem nenhum propósito, uma vez, em entrevista que me fui forçado a dar, disse mesmo com o risco da má interpretação e de ter críticos voltados contra mim, que as coisas, mais importantes, para os criadores, sobre romance, foram ditas por romancistas, e as coisas mais importantes sobre poesia foram ditas por poetas. (DOURADO, 1976, p. 13)

Desse modo, a alegoria passa a ter uma função importantíssima para a criação artística, já que foi por meio dela que o romance *Lucinde* deixou de ser um romance, para ser uma análise crítica do romance, e é graças a ela que nós podemos fazer o caminho inverso, pois o romance-ensaio de Schlegel também deixa de ser um ensaio crítico acerca do romance, para se tornar uma bela obra de arte que fala das formas sublimes do amor.

Constatamos também que a alegoria compete para a performatização de outro conceito da poética romântica: o caráter infinito da obra. Como já dissemos, a alegoria é definida como o devir, pois ela não ocorre diretamente como o símbolo faz, isto é, o símbolo é; ao contrário, a alegoria permanece em um constante devir, que nunca é completado

definitivamente, o que fez com que uma obra como *Lucinde* ficasse com um caráter aberto, tendendo ao infinito.

Além disso, a obra por si só representa uma alegoria, pois ela mesma foi construída para representar-se a si mesma. Todo romance romântico é uma alegoria de seu próprio gênero. Como queríamos comprovar, ficou claro que *Lucinde* pode ser compreendido como uma expressão alegórica da poética dos românticos de Jena. Cada parte do romance refere-se ao todo da obra, e o todo se refere a suas partes. Em todo o momento, em toda a parte, a expressão alegórica se faz presente, ora na definição de Lucinde, ora na descrição dos romances, ora na caracterização da pequena Guilhermina, ora na própria construção do romance. Assim podemos concluir que a obra toda é uma enorme alegoria de si mesma. A obra alegórica passa a ser poesia da poesia, e, num sentido mais amplo, como no caso de *Lucinde*, Schlegel, ao nos apresentar um romance alegórico que fala de todas as suas partes, as quais representam o seu todo, conseguiu realizar um romance do romance.

A Poesia Universal Progressiva também foi descrita ao longo da pesquisa e podemos defini-la com os conceitos de Heráclito, para quem o progressivo era necessário. O ser é o um, o primeiro; o segundo é o devir, isto é, o primeiro concreto, o absoluto enquanto nele se dá a unidade dos opostos, como vimos na relação vida e morte, ou no nascer e morrer, para os mortais. Essa idéia está presente também em *Lucinde*, em que a idéia do progressivo, do contínuo, está em harmonia com a unidade dos opostos:

Nós dois [Júlio e Lucinde], havemos ainda de ver, como um só espírito, que somos apenas flores diferentes da mesma planta, ou pétalas diferentes da mesma flor, e, sorridentes, saberemos então que aquilo a que agora chamamos esperança era, a bem dizer, reminiscência. (SCHLEGEL, 1979, p. 22)

Este trecho resume bem toda a poética dos Primeiros Românticos, bem como a “teoria” de Heráclito. Como já descrevemos, a harmonia das partes se revela na unidade dos opostos; neste caso,

homem e mulher, os quais fazem parte de um todo orgânico, que só pode ser expresso alegoricamente ao longo do romance. Essa unidade dos opostos absolutos representa o universal. A idéia do progressivo também está implícita nesta passagem, porque o devir, no caso a passagem à morte, representada pela “esperança”, não é visto como um fim, mas sim como um reinício, uma retomada do que já era, ou seja, as “reminiscências”.

Temos aí mais uma prova de como a alegoria romântica compete decisivamente para a performatização da poética romântica. E, como foi constatado ao longo da pesquisa, Schlegel realizou de maneira simbólico-alegórica a sua Poesia Universal Progressiva.

Enfim, acreditamos, na medida do possível, ter realizado nosso objetivo principal. Mostramos a contribuição da alegoria para a fundamentação estético-teórica do Romantismo de Jena, isto é, como a alegoria romântica competiu para a formação do programa estético-literário do Primeiro Romantismo Alemão. Além de termos demonstrado os principais mecanismos para a formação de uma Poesia Progressiva Universal. E julgamos ter definido, de certo modo, o que foi para Schlegel essa poesia universal progressiva. Assim como, seus princípios já estavam presentes entre as idéias dos gregos antigos.

Ainda reconhecemos os conceitos estéticos que sustentavam a elaboração e construção do romance *Lucinde*, tomando por base, principalmente, a alegoria romântica. A qual, notoriamente, expressa de maneira estética a essência de um romance romântico.

Encerramos nosso trabalho com um fragmento exposto na *Conversa sobre a Poesia*, o qual nos remete ao principio da nossa própria pesquisa:

[...] onde quer que o impulso e o espírito humanos atuem unidos, irrompe uma força mágica. Tenho contado com esta força; eu sinto o sopro do espírito pairando entre os amigos – não vivo na esperança mas na certeza da nova aurora da nova poesia. E o restante está aqui nestas páginas, se já é chegado o momento. (SCHLEGEL, 1994, s/p)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Martins Fontes: São Paulo, 2000. Trad. Alfredo Bosi.
- AYRAULT, R. **La g n se du romantisme allemand**, Aubier, Paris, 1970.
- BAUMANN, B. OBERTE, B. **Deutsche literatur in Epochen**, Hueber, Munique, 1985.
- BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradu o de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradu o de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGE, D. **Logus Heracl tico**. Rio de Janeiro: INL, 1969.
- DOURADO, Autran. **Uma Poética de Romance. Matéria de Carpintaria**. São Paulo: Dif el, 1976.
- EICHNER, Hans. **Friedrich Schlegel's Theory of Literary Criticism**. Inter Nationes: Bonn-Bad Godesberg, 1973.
- FICHTE, J. G. **A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos**. Sele o de textos, tradu o e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2 . ed., São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores)
- GUINSBURG, J. (org.) **O romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: constru o e interpreta o da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.
- HEGEL, G. W. F. **Crítica moderna a Heráclito**. In: Os Pr -socráticos: Fragmentos, doxografia e comentários. Tradu o de José Cavalcante de Souza et al. Abril Cultural, São Paulo, 1 . ed., vol.I,1973. (Os Pensadores)
- HEISE, E.; R HL, R. **História da literatura alemã**. São Paulo:  tica, 1986.
- KESTLER, Izabel Maria Furtado. **História e filosofia na obra do jovem Schlegel**. *Forum Deutsch*, Rio de Janeiro: vol. II, 2003, pp. 69-92.
- KOTHE, F. R. **A alegoria**. São Paulo:  tica, 1986.
- LESKY, A. **A history of greek literature**, Methuen e Co, Londres, 1966.
- LIMA, L. C. **Limites da voz**. Montaigne. Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. v.I.

- LOBO, Luiza (org). **Teorias p^oéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- MAAS, Wilma Patricia. **O c^onone m^onimo: o Bildungsroman na hist^oria da literatura**. S^o Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MAAS, Wilma Patricia. **Hist^oria como sistema e revela^oo**. A “Hist^oria da literatura antiga e moderna”, de Friedrich Schlegel. *Forum Deutsch*, Rio de Janeiro: vol VII, 2003, pp. 93-105.
- MOURA, Magali. **A cr^otica de Hegel ao conceito de ironia em Schlegel**. *Forum Deutsch*, Rio de Janeiro: vol VII, 2003, pp. 58-68.
- OTTO, M. C. **Literatura alem^oa**, Nova Alexandria, S^o Paulo, 1994.
- POLHEIM, Karl K. **Friedrich Schlegel. Lucinde**. Studienausgabe . Stuttgart, Recam, 1999.
- ROCHA PEREIRA, M. H. **Estudos de hist^oria da cultura cl^ossica**, Funda^oo Calouste Gulbenkian, Lisboa, 8.^a edi^oo, vol. I, 1998
- SCHLEGEL, F. **Lucinda**. Tradu^oo ^olvaro Ribeiro,(s.l.): Guimar^oes & Cia Editores, 1979.
- SCHLEGEL, F. **Fragmentos da revista Lyceum e Fragmentos da revista Athen^oum**. In: CHIAMPI, I. (coord.) Fundadores da modernidade. Tradu^oo Willi Bolle. S^o Paulo: ^otica, 1991.
- SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Tradu^oo M^orcio Suzuki. S^o Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHLEGEL, F. **Über Goethes Meister**. Pref^ocio In: EICHNER, H. (ed.) Paderborn/Z^urich/M^unchen/Wien: UTB/Sch^oningh, 1986.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. Tradu^oo, pref^ocio e notas de Victor-Pierre Stirnimann, S^o Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHLEGEL, F. **On the Study of Greek Poetry**. Tradu^oo para o ingl^os de Stuart Barnett. Albany, Nova Iorque: State University of New York Press, 2001.
- SELIGMAN-SILVA, M. **Ler o livro do mundo**. FAPESP/Iluminuras, 1999.
- SELIGMAN-SILVA, F. **Schlegel und Novalis. Übersetzung als Poiesis**. In: Prosa – Poesie – Unübersetzbarkeit. 1986, pp. 237-374. Tese (doutorado). Universidade Livre de Berlin, Berlin.
- TODOROV, T. **Teorias do s^ombolo**. Campinas: Papyrus, 1996.
- VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas: a prosa de fic^oo do romantismo na Alemanha e no Brasil**. S^o Paulo: Funda^oo Editora UNESP, 1999.

WELLECK, René. **História da crítica moderna: O romantismo**. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Editora Herder, Edusp. 1967. v. 2.

WUCHERPFENNIG, W. **Von den Anfängen bis zur Gegenwart**. Stuttgart: Klett, 1986.