

6

Filosofia do romance: o gênero dos gêneros

Falar de romantismo é falar de romance. Não se trata apenas da coincidência etimológica. Tanto que os primeiros românticos alemães a aproveitaram conscientemente. Eles o fizeram porque o romance era a expressão privilegiada da poesia que procuravam. Mesmo a proposta romântica de construção da mitologia da época moderna, distinta da mitologia natural grega, encarnava-se no romance. Na *Conversa sobre a poesia*, Friedrich Schlegel faz o “Discurso sobre a mitologia” ser sucedido pela “Carta sobre o romance”. Surge a forma do romance como resposta aos problemas colocados para a criação artística na ausência da base religiosa tradicional. Esta nova mitologia precisava de outro espaço de elaboração, diferente do antigo, contendo a reflexão moderna. Este espaço era o romance.

Lukács, retrospectivamente, chamou a atenção para tal espaço, ao declarar que “o romance é a epopéia do mundo abandonado por deus”, pois sabe que “o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade”¹. É a busca artística pelo sentido não dado completamente na vida que forja o romance. Daí seu caráter irônico. É que “a ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem deus: uma *docta ignorantia* em relação ao sentido”², observa Lukács. Trata-se de construir o sentido perdido na modernidade desencantada, mesmo sabendo que a antiga totalidade não será atingida, pois “nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade”³. Daí a aposta dos românticos no romance como nova forma da construção da mitologia, já que ele, como disse Lukács, “é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva

¹ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 88.

² *Ibid.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 31.

da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”⁴ – ainda que precária. Esta é a era moderna. Como expressão sua, “o romantismo alemão, embora nem sempre esclareça em detalhes, estabeleceu uma estreita relação entre o conceito de romance e o de romântico”⁵.

Por isso, os primeiros românticos chegam a afirmar que “um romance é um livro romântico”⁶. Mas é preciso compreender o conceito de romance aí envolvido. “Detesto o romance, na medida em que ele se pretenda um gênero específico”, dizia Friedrich Schlegel, para completar declarando, contra a classificação tradicional, que “entre o drama e o romance há tão pouco lugar para uma oposição que, pelo contrário, o drama tratado e tomado tão profunda e historicamente como o faz Shakespeare, por exemplo, é o verdadeiro fundamento do romance”⁷. Levantar, portanto, a questão do romance no primeiro romantismo alemão é, junto, discutir o problema dos gêneros poéticos, já que ele só é a forma privilegiada de expressão da época moderna porque não é apenas mais um dentre diversos gêneros, e sim o gênero que abrange os outros, o gênero dos gêneros.

Sabemos que a divisão de gêneros começa com Platão. Na *República*⁸, Sócrates distingue a poesia em que as ações são apresentadas apenas com as falas dos personagens daquela em que o próprio poeta é quem narra as ações e, ainda, a poesia em que ambos os processos são combinados. No primeiro caso, estão as tragédias e as comédias. No segundo, estão os ditirambos. Por fim, na terceira modalidade, fica a epopéia. Não é muito diferente a visão aristotélica sobre o assunto, que mantém ainda que “é possível imitar os mesmo objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa, ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero”⁹. Nós viemos a conhecer esta mesma classificação oriunda dos gregos, em geral, sob os nomes de poesia dramática, lírica ou épica.

Essa organização tradicional dos gêneros, para os primeiros românticos alemães, não mais se sustenta com a modernidade, o que fica patente na forma do romance. “Já se têm muitas teorias dos gêneros poéticos”, afirma Friedrich

⁴ Ibid., p. 55.

⁵ Ibid., p. 37.

⁶ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 67.

⁷ Ibid., p. 67.

⁸ Platão, *A república* (Belém, EDUFPA, 2000), p. 148 (394c).

⁹ Aristóteles, “Arte poética”, in *Arte retórica e Arte poética* (Rio de Janeiro, Ediouro, 2005), p. 243.

Schlegel, para, a seguir, perguntar “por que não se tem ainda nenhum conceito de gênero poético” e concluir que “então teríamos talvez de nos contentar com uma única teoria do gêneros poéticos”¹⁰. Parte-se, assim, da constatação de que existem muitas teorias dos gêneros poéticos, mas, a despeito disso, não existe conceito de gênero poético. Logo, é preciso não tanto aplicar certa classificação genérica às obras, de acordo com o procedimento empírico, quanto explicar filosoficamente a condição de possibilidade transcendental dos gêneros.

Essa condição de possibilidade, para Schlegel, tem sentido histórico. Desde o ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*, ele já discernia entre a “formação natural” grega e a “formação artificial” moderna. Peter Szondi, tendo em vista seus escritos póstumos, afirmou que “os gêneros poéticos, se eles são verdadeiramente poesia da natureza, são válidos apenas para a poesia clássica e não para a poesia moderna”, concluindo, ainda, que o “conceito de poesia moderna não deve conter a divisão em gêneros (...), deve coincidir com o conceito de um só gênero que unifica todos os outros em si”¹¹.

É verdade que mesmo autores modernos quiseram manter estaticamente válida para todas as épocas a antiga doutrina dos gêneros. “No próprio universo da poesia, porém, nada está em repouso, tudo vem a ser, se transforma e move”¹², afirma Schlegel. Esse movimento é o da própria história, dentro da qual “nossa arte poética começa no romance”¹³. Essa historicidade da arte quebrava a pretensão da classificação tradicional dos gêneros de dar conta da nova situação moderna. Schlegel preferia, se fosse o caso, falar de gêneros que predominam em cada época: a tragédia para os gregos, a sátira para os romanos e o romance para os modernos, por exemplo.

Essa predominância não quer dizer só que os livros considerados como romances superavam outras formas literárias modernas. Pois o ponto é que mesmo essas acabam respirando o ar de romance. Para Schlegel, “o romance tingem toda a poesia moderna”¹⁴, ou seja, ele contagia mesmo aquelas expressões que, a

¹⁰ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 30 (*Lyceum*, Fr. 62).

¹¹ Peter Szondi, “Schlegel’s theory of poetical genres”, in *On textual understanding and other essays* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), p. 77.

¹² Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 139 (*Athenäum*, Fr. 434).

¹³ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 67.

¹⁴ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 70 (*Athenäum*, Fr. 146).

rigor, não são classificadas como romance. Ele “dá o tom”. É que os efeitos do romance espraiam-se para além do que seria a fronteira definida dele mesmo como gênero, deixando seu selo marcado na poesia moderna em geral. Tal situação explica-se porque “o romântico não é tanto um gênero quanto um elemento da poesia, que nela predomina em maior ou menor grau, mas nunca deve faltar completamente”¹⁵, diz Schlegel.

Somente assim, o romance pode pôr em ação seu jeito próprio de articular as partes no todo, fora dos marcos de composição de cada gênero específico. Sua continuidade é forjada artificialmente pela heterogeneidade. Pode catar seus componentes em diversos gêneros. Segundo Novalis, deveria “o romance incluir toda a sorte de estilos, ligados entre si em ordem variada, e animados por um espírito comum”¹⁶. Impureza marca o romance, como observou depois Octavio Paz, atribuindo a ele a ambiguidade da modernidade: “ritmo e exame da consciência, crítica e imagem”¹⁷. Para Schlegel, “em sua rigorosa pureza, todos os gêneros poéticos clássicos são agora ridículos”¹⁸, confirmando que, com o movimento da história, a organização antiga se desfaz. Nem o presente possuía sua configuração definitiva, tanto que “o gênero romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada”¹⁹.

Partindo dessa tese, Schlegel faz a ponte entre a poesia romântica em geral e sua manifestação particular privilegiada na forma do romance. Ele diz: “o gênero romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica”²⁰. Não se tratava, aí, de afirmar a poesia romântica em detrimento das outras. Schlegel pensava, antes, na capacidade do romance de agregar diferentes discursos: filosofia e poesia, épico e dramático, canção e narração, clássico e barroco. Por esta característica geral, o romance quebrava a possibilidade de ser classificado por uma ou outra característica específica. “Não posso conceber um

¹⁵ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 67.

¹⁶ Novalis, “Das Allgemeine Brouillon”, in *Werke, Tagebücher und Briefe*, v. II (München, Carl Hanser, 1978), p. 504 (n. 169).

¹⁷ Octavio Paz, “A ambiguidade do romance”, in *Signos em rotação* (São Paulo, Perspectiva, 1996), p. 69.

¹⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 30 (*Lyceum*, Fr. 60).

¹⁹ *Ibid.*, p. 65 (*Athenäum*, Fr. 116).

²⁰ *Ibid.*, p. 65 (*Athenäum*, Fr. 116).

romance que não seja uma mistura de narrativa, canção e outras formas”²¹, afirma Schlegel.

Restringindo a divisão de gêneros à antiguidade, Schlegel enxergou no romance moderno não apenas mais um elemento que pertencia a ela. Tampouco pretendeu enquadrá-lo em algum gênero anterior apenas adaptado à modernidade, como, em certo sentido, faria Hegel posteriormente, para quem o romance é a forma moderna da antiga epopéia. Kathrin Rosenfield observou, com precisão pontual, que “vinte a trinta anos após a publicação dos grandes romances de Goethe, Hegel continua desconhecendo a especificidade da forma romanesca enquanto forma mista”²². Se tivesse levado a sério os escritos de Friedrich Schlegel, Hegel possivelmente teria farejado a singularidade que se enunciava na nova forma de literatura encabeçada por Goethe: o romance. Pois os primeiros românticos já o compreendiam exatamente como mistura. Era o gênero que englobava os outros.

Essa descoberta fundou o que hoje aparece para nós, mesmo em suas transformações, como tradição do romance, empregando desde discussões filosóficas, como na *Montanha mágica* de Thomas Mann, até imagens entremeadas ao texto, como em *Austerlitz* de W. G. Sebald. Para Schlegel, Goethe, na sua época, realizara o romance essencial. Por isso, “aquele que caracterizasse devidamente o *Meister* de Goethe diria, na verdade, de que será época agora na poesia” e, “no que concerne à crítica poética, não precisaria fazer mais nada”²³. Bem, o próprio Schlegel escreveu tal crítica.

*

Muitos romancistas foram celebrados pelos primeiros românticos alemães. Sterne e Swift são citados por conta do humor. Se Diderot teria “abundância de espirituosidade”, sendo *Jacques, o fatalista* “um livro organizado pelo intelecto e realizado com mão segura”, Jean Paul seria dotado de fantasia “extravagante e

²¹ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 68.

²² Kathrin Rosenfield, “Uma falha na *Estética* de Hegel: a propósito de um silêncio sobre o romance de Goethe”, in *A linguagem liberada* (São Paulo, Perspectiva, 1989), p. 33.

²³ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 39 (*Lyceum*, Fr. 120).

fantástica”²⁴. Nenhum, porém, alcançou as alturas de Cervantes, no passado, ou de Goethe, no presente. Nada a estranhar, portanto, que, depois da “Carta sobre o romance”, a *Conversa sobre a poesia* dê lugar ao discurso que trata de Goethe. É que, se o romance é a diversidade dos gêneros juntada, “o *Meister* permanece a mais compreensível suma para abranger, com os olhos, toda a extensão desta diversidade como que reunida, unificada em um ponto central”²⁵.

Mas a decisiva reflexão romântica sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* não foi feita na *Conversa sobre a poesia*, e sim na antológica crítica de Friedrich Schlegel sobre o livro. Sua abordagem enxergou a novidade da obra, em parte, por conta de sua problematização dos gêneros. Em geral, a crítica literária alemã compreendia o romance moderno a partir da mesma raiz que a épica antiga: a narrativa clássica. Seriam como duas plantas brotadas do mesmo solo. Schlegel considerava essa perspectiva estreita para dar conta da fluidez do romance, que passava de gênero para gênero no mesmo livro. Nem mesmo seu caráter narrativo, portanto, podia ser a diretriz que traçava seu ser geral.

Por esta razão, Schlegel, ao contrário de Schelling ou de Hegel, não lamentava a falta de capacidade de sua época para produzir o verdadeiro épico. Esperar outro Homero era não se dar conta da transformação histórica que conduzia à nova arte. “Nada é mais oposto ao estilo épico do que as influências da própria disposição pessoal que se tornam, de algum modo, visíveis; para não falar do abandono ao próprio humor, de jogar com ele, como acontece nos melhores romances”²⁶, dizia Schlegel. Toda a ironia e a reflexividade dos romances modernos não deixava que eles fossem derivados dos gêneros clássicos.

Dentro do *Wilhelm Meister*, Goethe explicita esse debate quando os personagens começam “certa tarde a discutir qual dos gêneros seria superior: o drama ou o romance”, e logo aparece alguém que afirma “tratar-se de uma discussão inútil, equivocada”, pois “tanto um quanto outro poderiam ser excelentes a seu modo, contanto que se mantivessem nos limites de seu gênero”. Mas Wilhelm contrapõe-se: “eu mesmo ainda não tenho uma opinião totalmente

²⁴ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 63.

²⁵ *Ibid.*, p. 71.

²⁶ *Ibid.*, p. 68.

clara a esse respeito”²⁷. Se tomarmos a fala como pista compreensiva, devemos olhar para a obra sem preconceitos sobre à qual classificação ela atenderia.

Daí o esforço de Schlegel, na crítica ao *Meister*, de fazer justiça à singularidade da obra. Para ele, “este livro é absolutamente novo e único” e “nós só podemos aprender a entendê-lo em seus próprios termos”, longe das tentativas de “juízo acadêmico ortodoxo deste organismo divino”²⁸. Porém, ao mesmo tempo que é singular, o livro, por sua qualidade moderna reflexiva, fornece sua própria medida crítica. “Talvez, devêssemos julgá-lo e, ao mesmo tempo, abstermo-nos de julgá-lo; o que não parece ser, de modo algum, tarefa fácil”, afirma Schlegel, para completar que, “por sorte, este é um daqueles livros que acaba por carregar seu próprio julgamento consigo e dispensa o crítico de seu trabalho”²⁹. Tal tarefa não é fácil pois não consiste em classificar a obra na tabela dos gêneros, o que seria, segundo Schlegel, como a criança que quer pegar a lua e os astros com a mão e guardá-los em sua caixa. Trata-se, antes, de compreender os critérios críticos da obra a partir da própria obra, e é só nesse sentido que ela dispensa o trabalho do crítico.

“Sem qualquer presunção, sem som e fúria, como o quieto desdobramento do espírito que anseia, como o mundo recém-criado erguendo-se suavemente a partir de dentro, o conto lúcido começa”³⁰. Foram essas as palavras que Schlegel achou para descrever a abertura do romance de Goethe. Elas buscavam, ao salientar a construção da obra a partir de si, situar sua organização, na qual “os contornos são leves e gerais, mas nítidos, precisos e seguros”, ao mesmo tempo que “o menor detalhe é significativo, a cada toque uma leve pista; e tudo é reforçado por contrastes claros e vivos”³¹.

Essas descrições de Schlegel tinham por objetivo desvendar como, em meio à presença de prosa e poesia ou de reflexões estéticas e cenas soltas, surgira a coesão da organização do romance de Goethe. Em outras palavras, tratava-se de explicitar o cerne do princípio do romance a despeito de seu desencaixe nos princípios clássicos dos gêneros. Tal tarefa era crucial pois envolvia, metaforicamente, a própria situação histórica geral da modernidade. Schlegel

²⁷ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 300.

²⁸ Friedrich Schlegel, “Über Goethes Meister”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 459-460.

²⁹ *Ibid.*, p. 459-460.

³⁰ *Ibid.*, p. 452.

³¹ *Ibid.*, p. 452.

afirma que é necessário, então, visar a obra “como um todo, até mesmo nas suas partes mais escondidas e fazer conexões entre os mais remotos cantos”.

Por que não podemos tanto respirar o perfume de uma flor quanto, ao mesmo tempo, inteiramente absorvidos na observação, contemplar nas suas infinitas ramificações o sistema de veias de uma única folha? (...) Tanto a maior quanto a menor massa revelam o impulso inato da obra, tão organizada e organizadora até seus mais finos detalhes para formar o todo. Nenhum intervalo é acidental ou insignificante; e neste romance, no qual tudo é, ao mesmo tempo, tanto meio quanto fim, não seria errado considerar a primeira parte, a despeito de sua relação com o todo, como um romance em si mesma.³²

Schlegel encontra, no romance de Goethe, a articulação da mais antiga questão filosófica, a da relação entre o particular e o geral. Ele observa que “nossas expectativas de unidade e coerência são frustradas por este romance tanto quanto são satisfeitas”³³. Seu objetivo é provar que, a despeito da liberdade individual que as partes contêm, a obra sabe juntá-las com precisão. Schlegel fala de “homogeneidade não-intencional” e de “unidade original” que se fazem pelo emprego de variados meios, porém sempre poéticos. “E, desse modo, cada parte essencial do romance singular e indivisível torna-se um sistema em si mesma”³⁴. Nos seus fragmentos, Schlegel já dissera, aliás, que só “mirando do modo mais certo num único ponto um achado isolado pode atingir uma espécie de totalidade”³⁵.

*

É no encontro entre a prosa e a poesia que se situa *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, para Friedrich Schlegel. Nós, que já vivemos hoje a completa diluição dos gêneros tradicionais, mal nos damos conta da revolução dessa apreensão crítica. Em geral, o romance era veementemente desvalorizado por sua escrita prosaica. Segundo o classicismo, ele não era gênero poético, justo o que Schlegel detecta no *Meister*. Sua crítica considera que ali “tudo é poesia – alta, pura poesia”. Reconhecia-se, assim, a prosa poética moderna. Tal fato tornou-se possível apenas porque Schlegel já abandonara a aplicação empírica da

³² Ibid., p. 457.

³³ Ibid., p. 460.

³⁴ Ibid., p. 460-461.

³⁵ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 37 (*Lyceum*, Fr. 109).

classificação em gêneros sobre a obra que tinha em vista para, em seu lugar, construir o que chegou a chamar de “filosofia do romance”³⁶.

“Essa maravilhosa prosa é prosa, e, no entanto, é poesia”, afirma Schlegel sobre o *Meister*, completando que “sua riqueza é graciosa, sua simplicidade, significativa e profunda, e seu nobre e delicado desenvolvimento sem rigor desnecessário”³⁷. Portanto, “mesmo que as linhas mestras deste estilo sejam, no todo, tiradas do discurso social culto da vida, ele também toma parte em metáforas raras e estranhas que possuem como objetivo estabelecer uma relação entre o mais alto e puro, de um lado”, continua Schlegel, “e alguns aspectos peculiares a este ou aquele jeito de falar cotidiano, ou aquelas esferas que, de acordo com o senso-comum, são muito distantes da poesia”³⁸.

Por trás dessa análise da linguagem do romance, estava em jogo a transformação histórica da modernidade. Para Lukács, “a nova poesia da vida, impetuosamente almejada por Goethe, a poesia do ser humano harmonioso, que domina ativamente a vida, já está ameaçada pela prosa do capitalismo”³⁹. Portanto, tomar o discurso social culto da vida ou do senso comum cotidiano e transformá-lo em alta poesia é o caminho, para o romance, de mediar tal conflito moderno, que Hegel expressou ao falar da “prosa das relações” e da “poesia do coração”. No fio da narrativa, a “prosa das relações” destina Wilhelm para o trabalho burguês, para ganhar dinheiro e logo assumir sua profissão. Mas a “poesia do coração” não o deixa abandonar a pretensão de aprimoramento espiritual e moral. Essa resistência poética do coração às relações prosaicas fica evidente na carta que Wilhelm escreve ao tio, após a morte do pai. Nesta carta, estão resumidos os conflitos do personagem com o mundo no qual se situa, assim como sua motivação diante dele.

De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? De que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo me desavim? Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância.⁴⁰

³⁶ Ibid., p. 92 (*Athenäum*, Fr. 252).

³⁷ Friedrich Schlegel, “Über Goethes Meister”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), ps. 459.

³⁸ Ibid., p. 459.

³⁹ Georg Lukács, “Posfácio”, in J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 591.

⁴⁰ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 284.

É o cumprimento desse desejo de instrução do personagem durante o livro que fez com que ele fundasse o gênero do “romance de formação”. Mas Wilhelm não é Werther, o protagonista do famoso romance da juventude de Goethe. Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, a poesia do coração dirige o personagem para dentro de si, ou seja, para a exploração de sua subjetividade como fuga da objetividade social prosaica. Tanto que ele confessa: não tratará seu “coraçõzinho” senão “como uma criança doente, satisfazendo-lhe todas as vontades”⁴¹. Roland Barthes observou que é o “monólogo”⁴² do sujeito que está aí. Não é assim no *Meister*, onde a formação do personagem acontece justamente no diálogo com o mundo – diálogo da poesia com a prosa. Não por acaso, ainda na carta ao tio, Wilhelm afirma: “tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas”⁴³. No *Meister*, a formação do personagem depende de seu contato com a sociedade. É no meio das relações prosaicas que fica o coração poético.

Em romances de formação, como mostrou Mikhail Bakhtin, a formação do homem apresenta-se em indissolúvel relação com a formação histórica”. Sua análise mostra que os romances tradicionais colocavam o personagem estático, como “grandeza constante”, e deixavam como “grandeza variável” o seu entorno: “o movimento do destino e da vida dessa personagem pronta é o que constitui o conteúdo do enredo; mas o próprio caráter do homem, sua mudança e sua formação não se tornam enredo”⁴⁴. É o oposto que ocorre no romance de formação, pois aqui o herói e seu caráter são “grandezas variáveis”, afirma Bakhtin, portanto “a mudança do próprio herói ganha significado de enredo”. Foi esta a novidade de Goethe no *Meister*, onde “o homem se forma concomitantemente com o mundo” e, assim, “é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito”⁴⁵.

*

⁴¹ J. W. Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (Porto Alegre, L&PM, 2001), p. 17.

⁴² Roland Barthes, *Fragments de um discurso amoroso* (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2001), p. 64.

⁴³ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 284.

⁴⁴ Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal* (São Paulo, Martins Fontes, 2003), p. 219.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 222.

Nada poderia ser mais condizente com o nascimento da época moderna do que a procura da formação do novo homem, já que os próprios tempos eram novos e não davam a este homem seu lugar definido pela ordem do cosmos. Goethe fazia isso na literatura. Foi o que chamou a atenção de seus contemporâneos românticos alemães. Novalis chegou a declarar, sobre o *Meister*, que “a filosofia e a moral do romance são românticas”⁴⁶. Não demorou, porém, para que sua primeira admiração fosse transformada em crítica severa, mas ainda amorosa. Schlegel, embora depois também fizesse algumas poucas reservas à obra, jamais voltou-se contra ela como Novalis. Foi essa rejeição que levou este a escrever seu próprio romance, *Heinrich von Ofterdingen*, que permaneceu sem finalização.

Para Novalis, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* “são, de certa maneira, completamente prosaicos e modernos”⁴⁷. Ele, ao contrário de Schlegel, não observa no romance de Goethe o casamento de poesia e prosa, mas sim a prevalência da segunda, ou seja, do comum e ordinário das relações sociais. Ficava para trás a poesia do coração e, assim, “o elemento romântico vai embora, e, junto, a poesia da natureza, o maravilhoso”⁴⁸, argumenta Novalis. Ele afirma, ainda, que o *Meister* foca “apenas em coisas triviais, humanas, são inteiramente esquecidos o misticismo e a natureza”, portanto, a história é burguesa. Por fim, Novalis afirma que “ateísmo artístico é o espírito do livro”⁴⁹. Temos, aqui, a principal pista que explica a crítica de Novalis. Ele afirma que o livro é “sem poesia ao máximo grau, por mais que sua exposição seja poética”⁵⁰. Se o problema não está na apresentação, que é poética, está no espírito, que é prosaico. Poderíamos dizer, nesse sentido, que a forma do romance de Goethe, para Novalis, é boa, mas o conteúdo não é. Embora a linguagem respire profunda poesia, a estória permanece presa à prosa das relações sociais, sem conseguir romantizar a realidade de que fala. Para compreender a questão, contudo, precisamos lembrar em que consiste o enredo nesse aspecto.

⁴⁶ Novalis, “Das Allgemeine Brouillon”, in *Werke, Tagebücher und Briefe*, v. II (München, Carl Hanser, 1978), p. 561 (n. 445).

⁴⁷ Novalis, “Fragmente und Studien II, 1799-1800”, in *Werke, Tagebücher und Briefe*, v. II (München, Carl Hanser, 1978), p. 800-806 (n. 290-320).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 800-806 (n. 290-320).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 800-806 (n. 290-320).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 800-806 (n. 290-320).

Desde o começo, o personagem Wilhelm resiste ao mundo burguês por conta de seu desejo pelo teatro. São as artes que o puxam para o coração e, até certa altura, a estória transcorre assim. Só que, depois, Wilhelm desiste do teatro. Não porque não conseguira sucesso, já que o fato ocorre após a ótima montagem de *Hamlet*, que ele almejava. É que, conforme observou Lukács, “Wilhelm Meister não deixa jamais de sentir o quanto Shakespeare se estende para além dos limites daquele palco”, e é por isso que a apresentação de *Hamlet* “converte-se numa clara configuração do fato de que teatro e drama, e mesmo a arte poética, não são senão um aspecto, uma parte do extenso complexo problemático da educação”⁵¹. Não é mais só a arte, portanto, a solução de sua formação. Na dialética do romance, essa direção do enredo significa a vitória da chamada Sociedade da Torre sobre personagens como Mignon e o harpista. Mignon, com toda sua singeleza infantil, abomina a crueldade da razão e prefere ficar só com o coração. Já a Sociedade da Torre, por sua vez, possui papel decisivo no deslocamento da formação que o personagem compreendia como individual até ali para outra, em contato com o mundo.

Em suma, o enredo do *Meister* de Goethe, a despeito da forma poética, faz com que o personagem forme-se na prosa das relações sociais. E este parece ser o problema para Novalis. Por isso, o romance que ele mesmo pretende escrever, *Heinrich von Ofterdingen*, caminha na direção do conto de fadas, a fim de salvar-se completamente do prosaico. Todo seu projeto aparece concentrado já nas primeiras linhas do livro.

“Não foram os tesouros que despertaram em mim tal ânsia inexprimível”, ele disse para si. “Não há cobiça no meu coração; mas eu desejo vislumbrar a flor azul. Ela está perpetuamente em meu pensamento, e eu não posso mais escrever ou pensar em outra coisa. Nunca me senti assim antes; é como se só então eu tivesse um sonho, ou como se o sono tivesse me carregado para outro mundo. Pois no mundo onde eu sempre vivi, quem alguma vez se preocupou com flores? Além disso, tal estranha paixão por flores é alguma coisa da qual nunca ouvi falar antes”.⁵²

Essa flor azul, cuja imagem provavelmente Novalis colheu em Jacob Böhme, concentra, para ele, toda poesia do mundo. Seu personagem, Heinrich, faz

⁵¹ Georg Lukács, “Posfácio”, in J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 583.

⁵² Novalis, “Henry von Ofterdingen”, in *Novalis Werke* (München, Verlag C. H. Beck, 1969), p. 130.

questão de logo avisar que a ânsia por ela não veio por conta de tesouros, ou seja, de riquezas como aquelas das atividades burguesas. Pelo contrário, é pela entrada em outro mundo, já onírico, que se dá a possibilidade de vislumbre da flor azul, mesmo porque, constata o personagem, no mundo concreto em que vive ninguém se preocupa com flores. Enquanto a jornada de Wilhelm Meister supunha o encontro com outras pessoas da sociedade, a viagem de Heinrich é, antes, pela natureza e pelo sonho.

Não é diferente a viagem empreendida por Jacinto em *Os discípulos em Sais*, outro romance não finalizado de Novalis. Jacinto abandona seus pais e seu amor, Rosinha, com as seguintes palavras: “queria dizer-lhes aonde irei, mas eu mesmo não sei, vou para onde mora a mãe de todas as coisas, a virgem encoberta de véus: é por ela que anseia o meu espírito”⁵³. Seu caminho passa por elementos da natureza, que se mostram com caráter mágico: camundongos riem, gansos narram contos, pedras dão cambalhotas, violetas e morangos conversam. Procurando pelo que chama de “deusa sagrada”, Jacinto, ao fim, aproxima-se dela. “Imerso em aromas celestiais deliciosos, ele adormeceu, pois apenas seria permitido entrar no mais sagrado recinto caso fosse dirigido pelo sonho”⁵⁴.

Tanto no *Heinrich von Ofterdingen* quanto em *Os discípulos em Sais*, os enredos de Novalis podem permanecer na poesia do coração apenas porque evitam a prosa das relações, ou seja, o mundo capitalista da burguesia nascente com sua sanha industrial. Não é aí que se encontram a flor azul ou então a deusa sagrada. Pelo contrário, só pelo distanciamento face à racionalidade da vigília é que se abraça, pelo sonho, a poesia. Está explicada a crítica de Novalis ao *Meister*, de Goethe, que não saberia preservar a poesia diante da prosa social burguesa, o que fica patente pelo abandono do personagem em relação à vida da arte no teatro como centro absoluto de sua formação.

Por outro lado, é justamente aí que aparece, ao mesmo tempo, a fragilidade do projeto ficcional de Novalis. Ele dependia da negação da realidade prosaica que se anunciava historicamente dominante. “Goethe condena, porém, não só essa prosa, mas também a revolta contra ela”, afirma Lukács, já que esta revolta “é somente sedutora, contudo infrutífera; não é uma subjugação da prosa,

⁵³ Novalis, “Die Lehrlinge zu Sais”, in *Novalis Werke* (München, Verlag C. H. Beck, 1969), p. 110-111.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 112.

mas um não reparar nela, um descuidado deixar de lado seus autênticos problemas – com o qual essa prosa pode continuar florescendo intacta”⁵⁵. Por fim, Lukács, na *Teoria do romance*, afirma que

a fissura artística que Novalis detecta com argúcia em Goethe torna-se ainda maior e absolutamente intransponível em sua obra: a vitória da poesia, o seu domínio transfigurador e redentor sobre todo o universo, não possui a força constitutiva para arrastar consigo a esse paraíso tudo o que, de resto, é mundano e prosaico (...). Por isso, a estilização de Novalis permanece puramente reflexiva; embora recubra na superfície o perigo, na essência apenas o agrava.⁵⁶

*

Friedrich Schlegel não enxergava em Goethe, como Novalis, a derrota do espírito poético para o prosaico das relações sociais burguesas. Basta ler o romance *Lucinda*, de Schlegel, para perceber sua distância de Novalis. Não se trata de comparar os méritos literários de um e de outro, que provavelmente favorecem Novalis, mas de compreender, a partir da efetivação concreta de seus romances, o projeto de cada um. No belo *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis encaminha-se para o conto de fadas mágico, buscando dar conta da “fantasia geognóstica ou da paisagem”⁵⁷ que considerava faltar a Goethe. Schlegel, por sua vez, faz a soma da transição entre gêneros e estilos, indo da confissão à carta, do idílio ao sexo. Novalis preza a pura poesia do coração, voltando-se para a natureza, enquanto Schlegel está mais preocupado com a construção irônica e reflexiva de sua obra.

Se, no enredo do *Wilhelm Meister*, o personagem central desiste da vida no teatro, Schlegel concebe tal virada como ganho de amplitude de sua perspectiva. Goethe, originalmente, planejara a primeira versão do romance toda centrada no que chamava de “missão teatral” do personagem. Em grande parte por conta de sugestões de Schiller, ele acabou transformando aquele enredo, de onde surgiu *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Essa transformação pode esclarecer a diferença de opiniões de Novalis e Schlegel sobre a obra. Enquanto o

⁵⁵ Georg Lukács, “Posfácio”, in J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 583.

⁵⁶ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 147.

⁵⁷ Novalis, “Fragmentos I e II”, in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 155.

primeiro encontra aí seu problema, por conta da perda de centralidade da arte para a conclusão da formação do personagem, o segundo acha aí seu encanto, pois fica explicitado que o valor da arte pode extravasar para a vida, sendo não apenas dramatizado no palco especificamente teatral. Schlegel enfatiza que a obra foi “feita duas vezes, em dois momentos criadores, a partir de duas idéias”, já que “a primeira era apenas a de fazer um romance de artista; mas então, subitamente, a obra tornou-se, surpreendida pela tendência de seu gênero, muito maior que seu propósito inicial”, e aí “imiscuiu-se nela a doutrina do cultivo da arte de viver, que se tornou o gênio todo”⁵⁸.

Para Schlegel, portanto, “a obra pretende abraçar não apenas o que chamamos de teatro ou poesia, mas o grande espetáculo da própria humanidade, e a arte de todas as artes, a arte de viver”⁵⁹. Meister, ao desistir do teatro, não o faz porque desiste da arte, mas porque percebe que seu problema é a vida enquanto arte. No romance, o personagem chamado de “desconhecido” diz a Meister que “cada um tem a felicidade em suas mãos, assim como o artista tem a matéria bruta, com a qual ele há de modelar uma figura”⁶⁰. Traça, assim, o paralelo entre a felicidade buscada na vida e a obra buscada na arte, aproximadas pelo problema da formação, que o “desconhecido” explica ao dizer que “ocorre com essa arte como em todas: só a capacidade nos é inata; faz-se necessário, pois, aprendê-la e exercitá-la cuidadosamente”⁶¹.

Esse desafio geral da formação, como nota Lukács, “objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo”⁶². É como se a forma do romance fosse o espelho da própria modernidade, à diferença da narrativa antiga. Por isso, “a primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos”⁶³, como observou Benjamin. Tanto o Meister, de Goethe, quanto o Heinrich, de Novalis, são personagens que estão a sós em busca de sua formação, a despeito do caminho distinto que esta toma para um e para outro. Para nenhum deles está em jogo o destino da comunidade, mas o destino individual, ao contrário do que ocorria com o herói da epopéia antiga, “pois a

⁵⁸ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 76.

⁵⁹ Friedrich Schlegel, “Über Goethes Meister”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 469.

⁶⁰ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 83.

⁶¹ *Ibid.*, p. 83.

⁶² Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 60.

⁶³ Walter Benjamin, “O narrador”, in *Magia e técnica, arte e política* (São Paulo, Brasiliense, 1994), p. 211.

perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade”⁶⁴, o que já ocorre no romance, conforme mostrou Lukács.

Essa formação, contudo, não era, segundo Schlegel, o desenvolvimento teleológico para certo fim determinado. Tal opinião pode soar estranha, já que o *Meister* termina com as seguintes palavras: “sei que alcancei uma felicidade que não mereço e que não trocaria por nada no mundo”⁶⁵. Meister alcança a felicidade, o enredo se fecha e chegamos à sua conclusão. Estaria completada a educação. Mas, a despeito daquelas palavras que situam o sentimento da vida do personagem, como explicar que, no que diz respeito à vida da obra, seu fim não deixe de ser algo abrupto, como se as coisas subitamente se resolvessem?

Quão decepcionado o leitor desse romance deve ficar ao fim, pois nada resulta de todos aqueles arranjos educacionais, a não ser um singelo encanto; e por trás de todos aqueles oportunos acontecimentos incríveis, das insinuações proféticas e aparições misteriosas, não há nada a não ser a mais lúcida poesia.⁶⁶

Essas palavras de Schlegel buscavam sublinhar que o *Meister* era poesia, embora escrita em prosa e não em verso, portanto, os conteúdos dos episódios contados ao longo do enredo valem pela forma poética na qual aparecem e pela qual se conjugam entre si. É por isso que os “críticos são, em geral, unânimes ao elogiar o entendimento de Friedrich Schlegel das mais finas tonalidades da estrutura do romance”, observa Ernst Behler, “mas ficam, simultaneamente, decepcionados com sua aparente incapacidade completa para compreender a meta final e concretização do aprendizado de Wilhelm”⁶⁷. É que, para Schlegel, não é a continuidade prosaica e progressiva da formação do personagem que faria da obra de Goethe o epicentro da teoria romântica da literatura em sua própria época. Seria, antes, sua construção formal reflexiva cuja essência é poética.

⁶⁴ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 67.

⁶⁵ J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 575.

⁶⁶ Friedrich Schlegel, “Über Goethes Meister”, in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 470.

⁶⁷ Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993), p. 176.

Por isso, Schlegel afirma que “a poesia puramente poética de Goethe é a mais completa poesia da poesia”⁶⁸, ou seja, ela pratica a “poesia transcendental” almejada pelos primeiros românticos alemães. É chamada de transcendental porque não se preocupa tanto com seus objetos quanto com o modo de poetizá-los. No caso do *Meister*, essa abordagem explica o que Schlegel dizia. Não é tanto o conteúdo da vida do personagem que está em questão, mas sim a forma literária pela qual ela é organizada enquanto obra de arte no livro do Goethe. Este é o desafio da arte moderna. Lukács comenta que se trata, então, da “tentativa desesperada, puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea”, completando, ainda, que é “uma tentativa desesperada e um fracasso heróico”, já que “uma unidade pode perfeitamente vir à tona, mas nunca uma verdadeira totalidade”⁶⁹. No caso do *Meister*, de Goethe, essa tentativa aparece sob a forma de poesia da poesia, segundo Schlegel, pois é poesia que se sabe enquanto poesia.

Tal operação acontece pelo emprego da ironia presente no texto, segundo Schlegel. Ela funciona como consciência da obra em relação a si mesma. Luiz Costa Lima notou que, nesse contexto, “sem o emprego de uma técnica distanciadora, a presença do tão-só humano ameaçaria comprometer o sentido da cena, dando a entender que a meta visada fossem os tipos que as personagens encarnam e não o texto que compõem”, acrescentando ainda que “ao mesmo tempo que assegura o contato com o humano, a ironia impede que o humano usurpe o lugar do texto”⁷⁰. É que a totalidade da obra literária não vem da totalidade realista das histórias dos personagens, mas da construção poética na linguagem.

Por conta disso, Schlegel enfatiza o caráter poético de Goethe, mais do que o desfecho da narrativa. E, quando não o faz, critica Goethe pela ausência da relação com o infinito em sua obra, ou seja, pelo fechamento que o enredo encerra. Num fragmento, Schlegel já deixara dito que “uma obra está formada quando está, em toda parte, nitidamente delimitada, mas é, dentro dos limites, ilimitada e inesgotável; quando é de todo fiel, em toda parte igual a si mesma e,

⁶⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 91 (*Athenäum*, Fr. 247).

⁶⁹ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 54.

⁷⁰ Luiz Costa Lima, *Limites da voz: Montaigne, Schlegel* (Rio de Janeiro, Rocco, 1993), p. 212.

no entanto, sublime acima de si mesma”⁷¹. É de acordo com essa tese que ele pretende ler Goethe. Está em jogo, antes da formação de Meister, a formação da obra da qual ele é protagonista. E aquela, ao contrário deste, acaba, mas não termina, ou seja, é lançada ao infinito.

*

Se Friedrich Schlegel, mesmo dando a Goethe o estatuto da poesia e da reflexão espiritual, às vezes não considera que ele realizou o romance em sua essência, a razão não está em falhas do autor, mas no horizonte amplo de quem considera, como vimos, que o gênero romântico “só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada”, logo, “não pode ser esgotado por nenhuma teoria”⁷². Se “o consumo de romances nos séculos XVII e XVIII era enorme, como o entusiasmo que eles despertavam; mas só um ou outro crítico os considerava algo mais que um divertimento fácil”⁷³, como apontou Antonio Candido, certamente o horizonte dos primeiros românticos estava dentro deste seletivo grupo de críticos. Justo porque os romances “não tinham a nobreza conferida pela tradição teórica nem a chancela das formas poéticas definidas”⁷⁴, eles não apenas somavam mais um gênero à classificação antiga, mas fundiam o dramático, o lírico e o épico, abrindo a possibilidade de pensar a literatura como absoluto em que todos os textos comunicam-se entre si, como o grande Livro de todos os livros, tese que, depois, ressoaria em Mallarmé.

“Eu me animaria a tentar uma teoria do romance”⁷⁵, afirma Antonio, personagem criado por Schlegel na *Conversa sobre a poesia*, contrariando o que dissera seu autor. “Semelhante teoria do romance teria de ser, ela mesma, um romance que reproduzisse fantásticamente cada nota eterna da fantasia”⁷⁶, completa. Em suma, a teoria do romance precisava ser ela mesma romance porque a derrubada da tradicional divisão de gêneros atinge seu ponto culminante ao conceber que a própria crítica faz parte da literatura, não se situa fora dela.

⁷¹ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 100 (*Athenäum*, Fr. 297).

⁷² *Ibid.*, p. 65 (*Athenäum*, Fr. 116).

⁷³ Antonio Candido, “O patriarca”, in *A educação pela noite* (Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006), p. 87.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁵ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 68.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 68.

Realizar esta teoria crítica é fazer filosofia, até porque “os romances são os diálogos socráticos de nossa época”, já que, “nessa forma liberal, a sabedoria da vida se refugiou da sabedoria escolar”⁷⁷. Essa filosofia do romance como gênero dos gêneros é o “livro por vir” romântico, no qual “viveriam os velhos seres em novas feições; ali a sombra sagrada de Dante se ergueria de seu inferno, Laura passearia de modo celestial ante nossos olhos, e Shakespeare conversaria em intimidade com Cervantes – lá Sancho poderia gracejar novamente com Dom Quixote”⁷⁸.

⁷⁷ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 23 (*Athenäum*, Fr. 26).

⁷⁸ Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 68.