

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E  
LITERATURA COMPARADA

CONSTANTINO LUZ DE MEDEIROS

**Friedrich Schlegel: “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio”  
Tradução e estudo preliminar  
(Versão Corrigida)**

São Paulo  
2011

CONSTANTINO LUZ DE MEDEIROS

**Friedrich Schlegel: “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio”  
Tradução e estudo preliminar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Regina Lúcia Pontieri

**(Versão Corrigida)**

São Paulo  
2011

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, desde que seja citada a fonte.

Catálogo da Publicação  
Preparada pela Biblioteca do Serviço de Biblioteca e Documentação Faculdade  
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

Medeiros, Constantino Luz de.

Friedrich Schlegel: Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio. Tradução e Estudo Preliminar/ Constantino Luz de Medeiros; Orientadora: Regina Lúcia Pontieri. – São Paulo, 2011.  
129 f.: il.

Dissertação (Mestrado)—Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Teoria Literária. 2. Primeiro Romantismo Alemão 3. Friedrich Schlegel 4. Estética 5. Tradução e Estudo Preliminar 6. Giovanni Boccaccio 7. Crítica Literária.

Nota: A versão original se encontra disponível no Centro de Apoio à Pesquisa em História (CAPH) da FFLCH-USP.

## Folha de Aprovação

Nome: Constantino Luz de Medeiros

Título: Friedrich Schlegel: “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio”. Tradução e estudo preliminar.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

### Banca examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Para Rejane, *uxor mea*, minha  
flor neste chapadão de pedra.

## AGRADECIMENTOS

Gratidão se diz em alemão *Dankbarkeit*, palavra simples, mas que expressa nossa atenção e cuidado. Exterioriza o respeito que se deve ter com as pessoas e com a história de nossa própria vida, e nos recorda de todos aqueles que acreditaram em nosso potencial. Este momento de agradecimento é dedicado aos que nos ajudaram, guiando-nos ao que hoje somos:

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Lúcia Pontieri, orientadora e amiga, pela cuidadosa leitura dos textos preliminares, e por apontar os caminhos necessários nesta dissertação, assim como pela sabedoria, paciência e os ensinamentos valiosos sobre a Teoria Literária e a vida.

Ao Prof. Dr. Márcio Suzuki, pelo rigor no exame de qualificação, os esclarecimentos e conselhos no que concerne à tradução e ao estudo preliminar realizados. Pelo sinfilosofar e o simpoetizar, e por nos possibilitar um pouco mais de entendimento sobre Friedrich Schlegel e o primeiro romantismo alemão.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marta Kawano, pelos valiosos apontamentos, a postura incentivadora no exame de qualificação, e pelas indicações bibliográficas que nos auxiliaram no aprimoramento de nosso trabalho.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Karin Volobuef, pelas observações atentas na defesa da dissertação.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleusa Rios Pinheiros Passos, pela disciplina ministrada no curso de Pós-Graduação, *locus* de descobertas sobre o entrecruzar da Teoria Literária, Literatura e Psicanálise.

Ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen, pela generosidade de espírito, fazendo circular os saberes, e pelas valiosas indicações bibliográficas, as aulas e as conversas enriquecedoras.

Ao Prof. Dr. Manuel Mourivaldo Santiago de Almeida, por suscitar a atenção filológica, o estudo minucioso do texto, além das indicações preciosas sobre edições.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Margarida Nitrini, pelo incentivo e inspiração em suas aulas de Literatura Comparada.

Ao Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari, pelas sugestões de bibliografia e dicionários do século XVIII, importantes para a tradução do texto de Friedrich Schlegel que realizamos.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Suely Maria Regazzo, Zilda Ferraz, Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt, e em especial ao Luiz de Mattos Alves, pelas indicações valiosas, os conselhos amigos e a grande paciência.

À minha mãe Isabel Luz de Medeiros Onou, pela crença na minha virtude e coragem, e por ser um porto seguro nos dias de tormenta.

Ao padraсто Oswaldo Takeo Onou, por ser o fiel escudeiro da senhora Isabel.

Aos meus irmãos Antonio de Medeiros Lima Neto, Maria Madalena Luz Bezerra de Medeiros e Andréia Luz de Medeiros.

À minha querida e estudiosa sogra Eliene Rodrigues de Almeida Cardoso, pelo exemplo de superação e vontade de ajudar o próximo; ao meu “sogro” Joaquim Cardoso, pessoa esperançosa e amante de um bom prosear.

Aos meus cunhados Antonio Ronieres de Almeida, Robson Rodrigues de Almeida e Ricardo Rodrigues de Almeida, pela alegre e descontraída companhia, e por serem pessoas que sabem se alegrar com a felicidade do outro.

Aos colegas de graduação e pós-graduação da Universidade de São Paulo.

À FAPESP, pelo apoio financeiro para o projeto.

A poesia romântica é uma poesia universal e progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e por a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Quer e deve mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar visível e sociável a poesia e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício [...] O gênero poético 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. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais que um gênero, e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.

**Friedrich Schlegel**

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo principal a tradução e o estudo da *Charakteristik*, “caracterização”, escrita por Friedrich Schlegel sobre Giovanni Boccaccio, chamada “*Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*”, “*Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*”, de 1801, bem como o estabelecimento de sua importância para a teoria da forma narrativa breve denominada *Novelle*. O estudo preliminar que antecede o trabalho é dividido em duas partes, nas quais buscamos entender a importância da teoria crítica de Friedrich Schlegel, iluminar as peculiaridades da caracterização traduzida, e descrever os principais procedimentos do crítico e filósofo alemão. No estudo também procuramos analisar as teorias sobre a novela do período conhecido como primeiro romantismo alemão, tentando definir a contribuição de Friedrich Schlegel para estas teorias, e esclarecer certos aspectos de sua recepção por parte da crítica literária ocidental. A principal hipótese que formulamos é a de que a caracterização de Schlegel é um exemplo de hermenêutica literária capaz de mesclar a análise filosófica, filológica e poética em uma abordagem histórica. Desta forma, os elementos extrínsecos e intrínsecos da obra literária seriam vistos como um todo orgânico. Esta obra de arte crítica, como Schlegel costumava definir sua *Charakteristik*, representaria tanto o *sensus spiritualis*, como o *sensus literalis*, contemplando, em sua letra e em seu espírito, a *tendência* [*Tendenz*] da obra, que seria o resultado da análise crítica progressiva, divinatória e universal do fenômeno literário.

**Palavras-Chaves:** Friedrich Schlegel; *Charakteristik* ou Caracterização; Primeiro Romantismo Alemão; Teoria da Novela; Giovanni Boccaccio.

## ABSTRACT

The main purpose of this dissertation is the translation and study of the *Charakteristik* “characterization”, written by Friedrich Schlegel about Giovanni Boccaccio, called “*Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*”, “*Note on the poetic works of Giovanni Boccaccio*”, from 1801, as well as to establish its importance for the theory of the short prose narrative called *Novelle*. The preliminary study prior to the translation has been separated in two parts, in which we aim at understanding the importance of Friedrich Schlegel’s critical theory, highlight the peculiarities of the translated characterization, and describe the main procedures of the German critic. At the study we also seek to analyze the theories about the *novelle* from the period known as the early German romanticism, trying to define the contribution of Friedrich Schlegel for these theories, and clarify certain aspects of his reception by the Western literary criticism. The main hypothesis we formulate is that Schlegel’s characterization is an example of literary hermeneutics, capable of mixing a philosophical, philological and poetic analyze within a historical approach. This way, the intrinsic and extrinsic factors of the literary artwork would be seen as an organic whole. This critical artwork, as Schlegel used to define his *Charakteristik*, would stand for the *sensus spiritualis* as well as for the *sensus literalis*, contemplating, in its letter and spirit, the *tendency* [*Tendenz*] of the work, which would be the result of a progressive, divinatory and universal critical analyze of literary phenomenon.

**Key-words:** Friedrich Schlegel; *Charakteristik* or Characterization; Early German Romanticism; Theory of the *Novelle*; Giovanni Boccaccio.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>12</b>
<b>1. Estudo Preliminar</b>	<b>17</b>
<b>1.1 Friedrich Schlegel e a Crítica Literária Ocidental</b>	<b>18</b>
<b>1.2 Estudo sobre a <i>Charakteristik</i> de Friedrich Schlegel</b>	<b>41</b>
<b>2. “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio”</b>	<b>66</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>90</b>
<b>Apêndices</b>	<b>93</b>
<b>Apêndice I: „<i>Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio</i>“</b>	<b>94</b>
<b>Apêndice II: Waterhouse: <i>Cena do Decamerão</i></b>	<b>118</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>119</b>

## Introdução

Quando Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829) nasceu, Johann Gottfried Herder (1744-1803) problematizava a poética dos gêneros, introduzindo a concepção de sua historicização no cerne da literatura alemã. O pensamento de Herder foi uma das influências sobre as ideias estéticas e críticas do jovem Schlegel, exercendo grande fascínio em toda a geração dos primeiros românticos. No decorrer do século XVIII, a obra de arte transformar-se-ia em exteriorização da criatividade do gênio, e as concepções da estética normativa seriam substituídas pela crítica e reflexão sobre a arte, que passariam a transparecer na análise das obras literárias.

Em consonância com estas ideias, Friedrich Schlegel desenvolveu sua crítica literária. Seus estudos filológicos e filosóficos na juventude, influenciados pelas obras de Herder, Immanuel Kant (1724-1804), F. Hemsterhuis (1721-1790), G. E. Lessing (1729-1781), e J. J. Winckelmann (1717-1768), entre outros, fazem parte, juntamente com as concepções filosóficas de seu tempo, de um modo de entender a literatura, no qual a visão do todo orgânico perpassava o fazer crítico. Neste *Zeitgeist*, onde a filosofia se mescla com a poesia, aparece o primeiro romantismo alemão, o grupo composto por Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel (1767-1745), Friedrich von Hardenberg, (1772-1801), Ludwig Tieck (1773-1853), Ernst Daniel Schleiermacher (1768-1834), Dorothea Veit Schlegel (1764-1839), Caroline Böhmer Schlegel Schelling (1763-1809) e Friedrich W. J. Schelling (1775-1854).

É possível ouvir um eco deste encontro da geração romântica na obra de Friedrich Schlegel “*Conversa sobre a poesia*”, na qual, através de diálogos, discussões e exposições animadas, as personagens trocam ideias sobre poesia, filosofia, e a necessidade de uma nova mitologia que fundamentaria a arte romântica. Nesta forma dialógica, que demonstra a sociabilidade [*Geselligkeit*] destes encontros, Schlegel representou o que seria o ambiente da residência do então professor da Universidade de Jena August Wilhelm Schlegel e sua esposa Caroline<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Gespräch über die Poesie*. In: BEHLER, Ernst; EICHNER, Hans *et alii*; *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 1958. KA-II, pp. 284-351 [Doravante: KA, seguido do volume].

O resultado desta visão dialógica, progressiva e liberal da sociedade e da obra artística como um todo orgânico, adquirida através da vivência com o grupo romântico, é a *Charakteristik*, a “caracterização” crítica dos irmãos Schlegel. Este modo de exegese crítica buscaria iluminar e entender as peculiaridades estilísticas e históricas do que se encontraria no meio [*Mitte*] entre a letra e o espírito do texto, almejando a relação harmônica entre o todo e as partes da obra, e desta com todas as obras do autor analisado. Esta obra de arte crítica, como Schlegel a denominava<sup>2</sup>, permitiria a visão da literatura inserida em seu tempo histórico, ao mesmo tempo em que apontava para algo além da mesma, sua mais íntima intenção, sua *Tendenz*.

Um dos pontos centrais da denominada *Charakteristik*, a caracterização literária de Friedrich Schlegel, denomina-se *Tendenz*. O termo designaria aquilo que, inscrita em uma obra de arte, apontaria não apenas para o que esta alcançou, mas para seu devir, para o que a obra poderia estabelecer. Para alcançar a tendência de uma obra, Schlegel analisava a relação das partes com o todo da obra, e desta obra com o conjunto de obras do autor. O crítico costumava levar em conta em sua análise a atividade crítica divinatória, progressiva e genial. Este tipo de exegese da obra artística mesclaria tanto o exame atento aos detalhes filológicos e estilísticos, quanto uma procura pelo estabelecimento concreto da relação da obra no conjunto de obras do autor, e ainda sua inserção no tempo histórico. A caracterização schlegeliana é um instrumento de crítica, um *organon* que parece antecipar muitos dos problemas prementes da crítica literária atual.

Dois responsáveis pela divulgação da obra crítica de Friedrich Schlegel foram seu irmão August Wilhelm Schlegel e Anne Louise Necker de Stäel, a baronesa de Stäel (1716-1817). Por intermédio destes, as ideias estéticas e críticas de Friedrich alcançariam outras metrópoles da Europa. No final de século XVIII, e no alvorecer do XIX, as ideias progressivas e liberais dos irmãos Schlegel seriam divulgadas com muito entusiasmo pela Senhora de Stäel, que chega mesmo a dedicar um capítulo inteiro de seu livro *D’Allemagne* aos irmãos Schlegel<sup>3</sup>.

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo principal a tradução e o estudo da “caracterização” realizada por Friedrich Schlegel sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio (1313-1375), intitulada: “*Nachrichten von den poetischen Werken des Johannes*

<sup>2</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 140, fragmento [439] *Athenäum*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki.

<sup>3</sup> Cf. STÄEL, Germaine. *De l’Allemagne*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968, p. 67.

*Boccaccio*”, “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio”, de 1801<sup>4</sup>. Além da tradução, o trabalho é composto por um “estudo preliminar”, dividido em duas partes, onde procuramos entender a importância das ideias críticas de Friedrich Schlegel para a crítica literária, iluminar as peculiaridades da caracterização traduzida, e descrever os principais procedimentos do crítico e filósofo alemão. No estudo, intentamos ainda analisar as teorias sobre a novela no período conhecido como “primeiro romantismo alemão”, definir a contribuição de Friedrich Schlegel para estas teorias, e esclarecer certos aspectos de sua recepção por parte da crítica literária ocidental.

A *Charakteristik* de Schlegel, traduzida neste trabalho, procura fundamentar Giovanni Boccaccio como o fundador da forma narrativa da novela no âmbito da literatura ocidental. A *Novelle* foi introduzida na literatura alemã por Johann Wolfgang Goethe, com a obra “*Conversas de imigrantes alemães*”, de 1795<sup>5</sup>. Goethe teoriza intensamente sobre a novela nesta sua obra. Ao emular a moldura e certas peculiaridades de Boccaccio, inclusive a conselho de Friedrich Schiller, Goethe integra a novela moderna com as narrativas boccaccianas<sup>6</sup>. A importância da caracterização de Boccaccio realizada por Friedrich Schlegel insere-se na preocupação pela teorização desta forma narrativa breve no âmbito das discussões estéticas do final do século XVIII e início do XIX.

Outro fator que unifica a caracterização de Boccaccio realizada por Schlegel e a novela é a palavra *Nachricht*, que nesta dissertação se traduziu por “relato”, mas que, segundo o dicionário dos irmãos Grimm, pode significar “notícia” ou “novidade”<sup>7</sup>. O substantivo remete ao campo semântico da conversação, diálogo, colóquio ou conversa [*Gespräch*], termos caros aos primeiros românticos e ao próprio *Zeitgeist*. Muitas são as obras da época que têm por título a conversa, a narrativa [*Erzählung*], o que atesta uma preocupação com a sociabilidade [*Geselligkeit*] na forma narrativa breve da novela, bem como na própria caracterização schlegeliana. Esta qualidade da novela foi estudada pelos românticos de Jena, e por J. W. Goethe, na citada obra “*Conversas de imigrantes alemães*”.

---

<sup>4</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*. “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio”. KA-II, pp. 373-396.

<sup>5</sup> Cf. GOETHE, Johann Wolfgang. *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: GOETHE, J.W. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. [ volume 9].

<sup>6</sup> Cf. SCHILLER, Friedrich. In: GOETHE, J. W. *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 1508.

<sup>7</sup> Cf. GRIMM, Jacob; GRIMM Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. München: Deutscher Taschenbuch, 1984, p. 611, volume 2. [Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1854].

Um dos objetivos da caracterização de Schlegel foi apontar para a importância de Boccaccio na constituição do que viria a ser mais tarde a novela. Para o crítico alemão, Giovanni Boccaccio seria não apenas o pai, mas o próprio inventor do gênero<sup>8</sup>. Também seu irmão August Wilhelm, escreveu sobre Boccaccio em diversas obras. Como o irmão, August acreditava na precedência de Boccaccio na sistematização da forma narrativa da novela. Em sua obra *História da literatura romântica*, August desenvolve o conceito da narrativa breve em prosa, da novela e do romance a partir do poeta e escritor italiano. Na visão de August Wilhelm, “em Boccaccio encerrava-se a primeira grande época da poesia romântica”<sup>9</sup>. Para o irmão de Schlegel, Giovanni Boccaccio havia sistematizado o uso da prosa romântica filologicamente. Na citada obra, August Schlegel afirma que Boccaccio é o primeiro no qual se pode encontrar, em algum grau, “um estilo na prosa, o que significa que se notam certos procedimentos artísticos ordenados, que partiram da versificação em oitava rima”<sup>10</sup>.

O diálogo que envolve as ideias críticas dos irmãos Schlegel pode ser constatado em suas caracterizações. Este *organon* da crítica divinatória e progressiva difere, todavia, de uma resenha, um ensaio, e uma análise literária, pois pressupõe um exercício que vai além da letra do texto. Resenhar uma obra seria então apreender seu senso literal e o senso espiritual. Tal concepção aproximava a maneira de pensar a hermenêutica de Friedrich Schlegel e Ernst Daniel Schleiermacher; para ambos os pensadores, a crítica literária deveria levar em conta os aspectos não assimiláveis do texto.

Após a historicização da poética dos gêneros, já nos idos de 1767, com Johann Gottfried Herder, a crítica literária se veria liberta das normas da poética tradicional, procurando entender como a obra de arte se inseria em seu tempo histórico. Na medida em que não era mais possível representar o gosto e a opinião universais sobre a obra artística, a crítica estava diante de um embate. Aos críticos da época de Friedrich Schlegel se colocava a questão: como julgar se já não era mais possível emitir um juízo de gosto universal?

Naquele momento histórico se fazia necessária a introdução de uma exegese sem caráter normativo, já que ao juiz de arte [*Kunstrichter*] agora se sobrepunha o crítico de arte [*Kunstkritiker*]. A crítica literária significaria um exercício de análise e estudo, mas também

---

<sup>8</sup> “Mas pode assegurar, àquele que foi o objeto deste ensaio, a glória de ser considerado o inventor e mestre do gênero”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. KA- II, p. 396.

<sup>9</sup> Cf. LOHNER, Edgar. *Vorwort*. In: SCHLEGEL, August Wilhelm. *Geschichte der romantischen Literatur*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965, p.8.

<sup>10</sup> Cf. AUGUST, Wilhelm. *Geschichte der romantischen Literatur*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965, p. 211.

uma empatia divinatória e adivinhatória, que se diferenciaria da valoração subjetiva e normativa da obra artística, realizada em épocas anteriores. Os irmãos Schlegel buscavam, através da denominada *Charakteristik*, a relação entre as partes e o todo na obra artística, sua inserção no tempo histórico, bem como as qualidades e peculiaridades intrínsecas e extrínsecas de sua constituição. A exegese literária schlegeliana é um *organon* de crítica não dogmática, onde o chiste e a liberalidade da imaginação criativa encontram sua forma de expressão.

Quase dois séculos após a morte de Friedrich Schlegel, em Dresden, na noite entre 11 e 12 de janeiro de 1829, enquanto preparava suas lições filosóficas sobre a linguagem e a palavra [*Vorlesungen über Philosophie der Sprache und des Wortes*] <sup>11</sup>, e se preocupava com a identidade entre a linguagem, a palavra e a vida<sup>12</sup>, as ideias e concepções deste crítico, estudioso, filósofo e homem de letras alemão, ainda são motivo de intrigantes estudos e pesquisas. A presente dissertação de mestrado procura entender a caracterização crítica de Friedrich Schlegel, sendo um pequeno fragmento neste universo de sinfilosofia e simpoesia, como um grão de pólen que o vento carrega, na concepção, herdada de Schlegel e de Novalis, de que *ainda* é preciso romantizar o mundo<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophie der Sprache und des Wortes*. KA-X, p. LIII.

<sup>12</sup> “Para Schlegel, uma das maneiras de recuperar o estado inicial, agora perdido, de coesão da alma estaria na linguagem humana”. Cf. SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 212.

<sup>13</sup> “O mundo precisa ser romantizado”. Cf. SCHULZ, Gerhard. *Novalis mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1974, p. 95.

## 1. Estudo Preliminar

“Quem ainda não chegou ao claro conhecimento de que, inteiramente fora de sua própria esfera, ainda pode haver uma grandeza para a qual lhe falta completamente o sentido; quem nem ao menos tem pressentimentos obscuros da região cósmica do espírito humano onde essa grandeza pode aproximadamente ser localizada: este é ou sem gênio em sua esfera, ou ainda não chegou, em sua formação, até aquilo que é clássico (...)”  
Friedrich Schlegel<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1999, p. 25, fragmento [36] *Lyceum*.

## 1.1. Friedrich Schlegel e a crítica literária ocidental

“Quase todos os juízos artísticos são universais demais ou específicos demais. É aqui, em seus próprios produtos, que os críticos deveriam buscar a bela proporção, e não nas obras dos poetas”.  
Friedrich Schlegel<sup>15</sup>.

“*The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things*”.  
Oscar Wilde<sup>16</sup>.

Quando tratamos da presença de Friedrich Schlegel no âmbito da literatura ocidental como exemplo de um dos primeiros estudiosos a dedicar grande parte de sua existência ao exercício da crítica literária, estamos acompanhando o ponto de vista exteriorizado por diversos críticos literários, os quais reconheceram suas conquistas como teórico, crítico e historiador da literatura. É interessante o fato de Oscar Wilde, cem anos após Schlegel ter estabelecido seu conceito de “*Charakteristik*”, a denominada caracterização, utilizar algo intrínseco a esta mesma acepção para qualificar o crítico de literatura.

Os escritos literários de Friedrich Schlegel são significativos tanto para a história do romantismo, como para uma história geral da crítica. Schlegel procurou se afinar com o debate entre os antigos e modernos em suas concepções estéticas e críticas, em sintonia com os estudos e preleções de seu irmão August Wilhelm Schlegel (1767-1784), um dos grandes responsáveis pela difusão de sua obra pelo mundo<sup>17</sup>. Para Schlegel, o crítico deveria ser capaz de trafegar entre a letra e o espírito do texto, dialogando reiteradamente com a obra, tal qual o autor que é leitor de si mesmo, em uma série de reflexões do eu, fundamentando-se em uma visão do todo orgânico na composição artística.

Em uma época em que a crítica literária “profissional”, como se conhece nos dias atuais, ainda inexistia, onde as categorias seculares de julgamento estético caíam por terra, a

<sup>15</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 74, fragmento [167] da revista *Athenäum*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki.

<sup>16</sup> Cf. WILDE, Oscar. *Dorian Gray*. Apud: EICHNER, Hans. *Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik*. In: VON WIESE, Benno; MOSER, Hugo. *Deutsche Philologie*. Berlin: E. Schmidt Verlag, 1970, vol.88, p. 4.

<sup>17</sup> Cf. WELLEK, René. *História da Crítica Moderna. O Romantismo*. São Paulo: Herder, 1967, vol. II, p. 5.

figura de Schlegel se sobressai. Ao pretender uma leitura do texto literário capaz de encontrar na obra do artista, de sua relação histórica e na interpretação minuciosa do arranjo entre suas partes e o todo, subsídios suficientes para indicar sua impressão duradoura, o crítico buscava a essência, o caráter e o sentido que a obra apresentava. Estas acepções, examinadas neste estudo preliminar, delineiam os dois âmbitos da crítica do texto literário que era realizada por Friedrich Schlegel, August Wilhelm e por Daniel Schleiermacher. Este tipo de crítica visava por um lado à exegese e ao estabelecimento de um senso literal e gramático do texto estudado, ou seja, como o texto realmente foi escrito em seu tempo, e, por outro lado, tinha a missão de capturar o sentido alegórico ou espiritual da obra.

Na caracterização sobre Giovanni Boccaccio<sup>18</sup> que traduzimos nesta dissertação, o estudioso alemão se interessa tanto pelas nuances da língua e cultura que os florentinos falavam no século XIV, como também contempla o *sensus spiritualis* da obra, o sentido alegórico que se deixa apenas entrever no texto. Essa visão do texto literário, capaz de sondar a divisão entre o sensível e o alegórico, teria para Schlegel o caráter de uma crítica divinatória. Fazer a caracterização de uma obra seria então trafegar entre o *sensus literalis* e *sensus spiritualis*, ou seja, perscrutar todos os pormenores linguísticos, gramaticais, estilísticos e históricos, extraíndo “a raiz e o quadrado”<sup>19</sup> da equação entre o espírito e a letra do texto; principalmente naquilo que este deixa entrever, em sua mais profunda tendência, bem como em seus aspectos sensíveis.

Como afirma Friedrich Schlegel, em seu ensaio “sobre a ininteligibilidade”<sup>20</sup>, a palavra tendência significaria, entre outras coisas, que o seu tempo era a época das tendências que poderiam ou não vir a se concretizar. Assim eram entendidas tanto as tendências estéticas, quanto as históricas<sup>21</sup>. O ensaio sobre a ininteligibilidade é pautado por uma ironia, através da qual o crítico anuncia, de forma poética, que chegará o tempo em que o entendimento se sobressairá naturalmente, e até mesmo a mais irônica das ininteligibilidades será entendida. Afirmando que ainda poderia surgir muita “ininteligibilidade velada” em seus escritos,

<sup>18</sup> „*Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*“. “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. In: BEHLER, Ernst; EICHNER, Hans *et alii*; *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 1958. Cf. Friedrich Schlegel. KA-II, pp. 373-396.

<sup>19</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. KA-II, p. 148, fragmento [8] *Lyceum*.

<sup>20</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Über die Unverständlichkeit*. In: KA-II, p. 367.

<sup>21</sup> “A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência, de Fichte e o Meister, de Goethe são as maiores tendências da época”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 83, fragmento [216] *Athenäum*.

Schlegel também utilizaria o ensaio para esclarecer dúvidas e polêmicas surgidas a partir de seu conceito sobre a tendência<sup>22</sup>.

Friedrich Schlegel acreditava em uma hermenêutica possível apenas quando se tem claro a ironia oculta no misterioso jogo da “ininteligibilidade inerente” de certos textos, ou seja, na percepção do que considerava a “ironia socrática”, aquela que reconhece lucidamente o limite possível e provável da cognoscibilidade humana. Essa fronteira, imposta pela própria *conditio humana*, deveria estar presente em toda a concepção de hermenêutica. A exegese do texto literário levaria em conta a “percepção da necessidade, mas ao mesmo tempo da impossibilidade da comunicação total”<sup>23</sup>, que estabelece, a partir da intuição intelectual, a visão de um todo orgânico a envolver a letra e o espírito do texto.

Apontado por alguns críticos como um estudioso que, assim como Schleiermacher, havia estabelecido o “círculo hermenêutico”, as investigações de Schlegel no âmbito da crítica literária antecipariam em quase dois séculos as controvérsias entre o Estruturalismo, o *New Criticism*, e a Teoria Crítica<sup>24</sup>. Nesta acepção schlegeliana, um dos objetivos do crítico de literatura seria passar ao leitor a “impressão” da obra, obtida através da reflexão e da exegese críticas, em ação recíproca [*Wechselwirkung*] do espírito e da letra do texto. Sua função é reconhecer não apenas a impressão passada ou presente acerca de uma obra de arte, mas a possível impressão futura, a “impressão permanente” que o leitor em qualquer tempo seria capaz de reconhecer.

Por caracterização, Schlegel denominava, todavia, algo diferente de resenhas e ensaios crítico-literários. A caracterização deveria ser o exercício de reflexão que abarcasse a forma, o conteúdo, a matéria de uma obra literária e, ao mesmo tempo, fosse capaz de explorar o que estaria em seu íntimo. Trafegar por estes dois âmbitos, o espírito e a letra do texto, era o *modus operandi* da caracterização. Para tal empreitada, seria necessária uma verdadeira atividade reflexionante. O que pode ser apreendido a partir de tal esforço crítico, é

<sup>22</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Über die Unverständlichkeit*. In: *KA-II*, p. 367. O ensaio foi a maneira encontrada por Schlegel para explicar os mal-entendidos surgidos a partir do fragmento 216 da *Athenäum*, segundo o qual, o “Wilhelm Meister” de Goethe, a “Revolução Francesa” e a “Doutrina-da-ciência”, de Fichte eram apenas tendências.

<sup>23</sup> “Tal é o eterno brinqueado da ironia. Identificada com a “intuição intelectual”, ela é a única a ter “clareza de consciência” sobre este jogo: é a percepção da necessidade, mas ao mesmo tempo da impossibilidade da *comunicação total*”. Cf. SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 179. [Itálico de Márcio Suzuki].

<sup>24</sup> Cf. EICHNER, Hans. *Friedrich Schlegel's Theory of Literary Criticism*. In: EICHNER, Hans *et alii*. *Romanticism Today. Friedrich Schlegel, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck*. Bonn-Bad Godesberg: Internationes, 1973, p. 25.

que Friedrich não foi o pensador errático e assistemático, como alguns pesquisadores o descreveram, “a imagem contrária seria mais próxima da verdade; até o seu tempo, é o primeiro homem de letras que concentra toda a sua formação a serviço do único alvo de ser um crítico”<sup>25</sup>.

Um dos feitos de Schlegel é sua procura por uma crítica literária que fosse capaz de mesclar a visão histórica e a formal, contemplando tanto as características internas como as externas de uma obra, e situar-se no *intermezzo* [*Mitte*] do que é apontado na leitura. Desta maneira, o pensador representa uma linha crítica que, especialmente após a historicização dos gêneros literários com Herder, abandonaria certas regras estéticas, deixando de validar a doutrina da arte [*Kunstlehre*] como forma dogmática e normativa do juízo crítico. O final do século XVIII era uma época em que se fazia imprescindível a constituição de uma crítica inovadora, onde nascia, com os irmãos Schlegel, não apenas um modo de analisar as obras literárias em todo o seu horizonte histórico, mas uma crítica filológica, filosófica e divinatória. Esta exegese é considerada uma forma de retomada literal da crítica kantiana<sup>26</sup>, deixando para trás a imposição normativa, o *organon* dogmático, no qual se assentara a crítica literária:

“(…) Para ser inteiramente cultivado (*gebildet*), o ‘filósofo poetizante’ ou ‘poeta filosofante’ tem de ser também historiador ou profeta, e essa capacidade de divinação histórica é que propriamente constitui o coroamento da crítica. Faculdade que se poderia chamar de mística, mas que, para evitar toda conotação obscurantista, também se poderia chamar de genial ou irônica, ela é ao mesmo tempo a suprema combinação de *espírito científico e sentido artístico*, síntese que não pode ser construída idealmente, mas tem de ser *efetivada* na figura do *filósofo crítico*. Só a crítica pode ser doutrina-da-ciência e doutrina-da-vida, isto é, doutrina-da-formação, pois somente o filósofo crítico completa seu acabamento artístico e científico, vivifica com igual intensidade arte e ciência (...)”<sup>27</sup>.

Schlegel procurou descrever não somente o que se encontrava na mera letra [*Buchstabe*] do texto, mas de forma similar, o que se ocultava no espírito da obra literária, o que apontava para sua destinação mais singular, sua progressividade infinita. Esta seria uma visão crítica que englobaria não apenas a direção do passado, mas também a do futuro, uma

<sup>25</sup> Cf. LIMA, Luiz Costa. *Limites da Voz. Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 192.

<sup>26</sup> “*Et c’est bien ainsi, en fin de compte, que le motif (sinon le concept) de la ‘critique’ kantienne aura été reprise et relevé dans le romantisme*” Cf. LACQUE-LABARTHE, P.; NANCY, J. *Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 376. “A crítica se funda numa ‘Ideia’, antecipação ‘divinatória’ de um todo orgânico ainda não realizado, mas por realizar num progresso infinito”. Cf. SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 96.

<sup>27</sup> Cf. SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 188. “O filósofo poetizante, o poeta filosofante, é um profeta. O poema didático deveria ser e também ter disposição de se tornar profético”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 91, fragmento [249] *Athenäum*.

atividade que não deveria ser considerada apenas um produto do entendimento e da ciência, mas do gênio<sup>28</sup>. Em seu ensaio “*Conversa sobre a poesia*”, no “discurso sobre a mitologia”, Friedrich anunciava que a humanidade estava muito próxima de possuir novamente um ponto central, de onde retirar a unidade de poesia<sup>29</sup>. Esse centro [*Mittelpunkt*], no qual se fundamentariam os âmbitos da poesia, da filosofia e da crítica, situava-se na mitologia, que estaria ausente na obra dos modernos. Na opinião de Schlegel, esse ponto central, que os antigos tiveram na mitologia era essencial para o espírito da arte romântica, e deveria ser reencontrado, para que todos os lados da equação entre o espírito e a letra se completassem e a crítica pudesse cumprir seu papel divinatório, enquanto atividade filosofante e poética:

“(…) Eu afirmava que falta à nossa poesia um centro, como a mitologia foi para os antigos, e tudo de essencial que está ausente na poesia moderna em relação à antiga se deixa resumir nestas palavras: nós não temos mitologia alguma. Mas, eu acrescento, nós estamos muito próximos de alcançar uma, ou melhor, virá o tempo em que nós seriamente contribuiremos para produzir uma (...)”<sup>30</sup>.

Naturalmente, essa maneira de conceber a poesia, a mitologia e o papel da crítica seria considerada por alguns de seus contemporâneos como um delírio místico, fato que não era alheio a Schlegel<sup>31</sup>. Todavia, mais de um século depois do surgimento do primeiro romantismo alemão, Walter Benjamin<sup>32</sup> entenderia a crítica mística e alegórica de Schlegel “uma forma futura do pensar”<sup>33</sup>. O filósofo Benjamin, acreditando na pertinência da teoria crítica de arte de Schlegel, considerava sua teoria de arte como a do próprio movimento romântico: “A título de teoria romântica da crítica de arte, será exposta a seguir a de Friedrich Schlegel. O direito de designar esta teoria como a teoria romântica provém de seu caráter representativo”<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008, p. 150. [§ 58]. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. “Para os românticos, um dos maiores feitos da filosofia transcendental consiste na ‘regularização do gênio’, isto é, na única maneira possível de dar regras a uma atividade sem regras; na descoberta dos modos-de-ação do espírito, que permite uma releitura do passado da filosofia e uma antecipação do futuro, abrindo caminho para aquilo que Novalis chamará de ‘profetismo metódico’, e Schlegel de crítica divinatória”. Cf. SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 96.

<sup>29</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Gespräch über die Poesie*. In: KA-II, p. 312. O ensaio foi publicado na revista *Athenäum*, dos irmãos Schlegel, em 1800.

<sup>30</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Gespräch über die Poesie*. In: KA-II, p. 312.

<sup>31</sup> “Vocês podem até mesmo rir deste poema místico [...], todavia, a mais elevada beleza é [...] como a antiga mitologia e a poesia; pois mitologia e poesia, ambas são indivisíveis e uma coisa só”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Gespräch über die Poesie*. In: KA-II, p. 313.

<sup>32</sup> Walter Benedix Schönflies Benjamin (1892-1940).

<sup>33</sup> “Também Hegel negou qualquer substância filosófica aos escritos de Friedrich Schlegel”. Cf. BOHRER, K.H. *Die Kritik der Romantik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 100.

<sup>34</sup> Cf. BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 22. Tradução, comentário e notas de Márcio Seligmann-Silva.

Desde os “anos de aprendizado filosófico” de Schlegel, em sua juventude, até suas concepções sobre a importância da relação entre a mitologia e a poesia, o crítico e pensador atravessou por diversas fases em sua formação. Na ambição de se tornar um Winckelmann<sup>35</sup> da poesia alemã, Friedrich inicia sua carreira literária como um classicista incontestado. Porém, ao mudar-se para Dresden, em 1794, o crítico deixaria de lado a inclinação de ver os gregos como exemplo absoluto de acabamento, valor e gosto artísticos, para desenvolver sua forma particular de analisar uma obra ou o conjunto de obras de um artista, como a que realiza na caracterização de Boccaccio<sup>36</sup>.

Os estudos clássicos da juventude de Friedrich Schlegel são marcados pela influência de Johann Joachim Winckelmann, como confessa o crítico: “Na tenra juventude, com apenas 17 anos, os escritos de Platão, os escritores trágicos gregos e as obras inspiradas de Winckelmann formaram meu mundo espiritual”<sup>37</sup>. Johann Joachim Winckelmann costumava ver a poesia dos gregos como se fora escrita por um único autor, tal qual a própria revelação de um espírito singular. Johann Gottfried Herder havia profetizado que a Alemanha necessitava de um Winckelmann da poesia, e Friedrich procurava, quando jovem, satisfazer este pedido. A influência de Winckelmann em seus estudos clássicos, e mesmo na gênese de sua teoria crítica é irrefutável, mas foi preciso que Schlegel se afastasse do grande mestre das esculturas clássicas para elaborar sua própria teoria da “poesia universal e progressiva”<sup>38</sup>.

Também a família de Schlegel, na pessoa de seu irmão August Wilhelm, e do tio Johann Elias Schlegel, (1719-1749) contribuiria na criação da consciência crítica de Friedrich<sup>39</sup>. Se os estudos de literatura clássica e a tradição familiar o haviam influenciado, a filologia seria outro pilar, sobre o qual se fundamentaria a formação cultural do crítico Friedrich Schlegel. No ano de 1790, Schlegel entra para a Universidade de Göttingen junto com seu

<sup>35</sup> Johann Joachim Winckelmann (1717-1768).

<sup>36</sup> “Onde estará outro ‘Winckelmann alemão’ que nos abra o templo da sabedoria e da poesia gregas, perguntava Herder”. Cf. BEHLER, Ernst. *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1966, p.29. A admiração de Schlegel por Winckelmann pode ser constatada em inúmeros fragmentos: “Rousseau honrou a natureza quase tão claramente como Winckelmann a arte” Cf. SCHLEGEL, Friedrich. KA-XVIII, p. 494, fragmentos filosóficos (Paris-1803), [220].

<sup>37</sup> Cf. BEHLER, Ernst. Op. Cit., 1966, p. 30.

<sup>38</sup> A respeito da influência de Winckelmann sobre Friedrich, bem como sobre a diferença de sua visão em relação à Antiguidade clássica daquela de Herder: Cf. SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am main: Suhrkamp, 1974, p. 59.

<sup>39</sup> Cf. BEHLER, Ernst. Op. Cit., 1966, p. 7. O tio de Schlegel escreveu diversos dramas e comédias, além de traduzir importantes obras. Cf. SCHLEGEL, Johann Elias. *Triumph der guten Frauen*. In: STEFFEN, Hans. *Die Form des Lustspiels bei Johann Elias Schlegel*. Germanisch-Romanische Monatsschrift. Band XI, 1961, p. 413.

irmão. Friedrich escolheria o curso de Direito<sup>40</sup>. Em Göttingen, somar-se-iam à formação filológica e filosófica do jovem Schlegel, as influências do pensamento de Herder, Kant, Reinhold, Jacobi, Winckelmann, Dalberg, Hemsterhuis, entre outros<sup>41</sup>. Nesta época, por incentivo de August Wilhelm, ele participará dos cursos de Estética e Filologia de Christian Gottlob Heyne<sup>42</sup>. Os dois irmãos ainda passariam um curto período juntos, antes que August Wilhelm partisse para Amsterdam, onde, durante os quatro anos seguintes, permaneceria como preceptor, na casa do rico banqueiro Henry Muilman<sup>43</sup>.

Depois da partida de August, em 1791, Friedrich muda-se para Leipzig, onde vive uma vida luxuriosa, que tem por consequência imediata sua profunda depressão e endividamento. Mas a saída desta crise existencial e financeira também assinalaria o começo da carreira de Friedrich como crítico de literatura<sup>44</sup>. Essa mescla de classicismo, filosofia da filologia e crítica divinatória culminaria em uma teoria crítica muito significativa. Ernst Robert Curtius e René Wellek são unânimes em afirmar a importância crítica de Friedrich Schlegel. Como Schlegel, Curtius acreditava no estabelecimento de uma ciência literária [*Literaturwissenschaft*], para a qual apenas uma pesquisa simultaneamente histórica e filológica seria aplicável.

Outra grande influência sobre o espírito crítico de Friedrich Schlegel teria sido exercida por Johann Gottfried Herder. Afirmando a necessidade de uma crítica que guiasse o leitor e o ensinasse a entender as leis individuais de cada obra, o pensador, através de seus fragmentos críticos, teria sido revolucionário para a época<sup>45</sup>. Ao submeter de forma clara e precisa a práxis crítica de seu tempo a uma autocrítica, especialmente no que se referia ao julgamento artístico, ele inauguraria uma nova atitude em face da obra de arte e de seu julgamento. “Para ele [Herder], a verdadeira poesia são criações que emanam do espírito nacional ou popular. Com isso, contrapõe-se aos ditames vigentes de universalidade e

---

<sup>40</sup> Cf. BEHLER, Ernst. Op. Cit., 1966, p. 22.

<sup>41</sup> Idem, ibid.

<sup>42</sup> Idem, ibid. Christian Gottlob Heyne (1729-1812).

<sup>43</sup> Cf. BEHLER, Ernst, op. cit., 1966, p. 23.

<sup>44</sup> Idem, p. 23. É em Leipzig, no ano de 1792, que Schlegel conhece Friedrich von Hardenberg, o Novalis. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. KA-XXIII, p. 40. [Carta de Friedrich para August Wilhelm em janeiro de 1792].

<sup>45</sup> Cf. NICOLAI, Heinz. *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, p. 1705. Sobre os fragmentos críticos citados: Cf. HERDER, Johann Gottfried. *Fragmente*. In: HERDER, J.G. *Frühe Schriften (1764-1772)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

perenidade do belo”<sup>46</sup>. Herder oporia a crítica artística, baseada em regras e normas pré-estabelecidas pela estética do Iluminismo, a uma nova categoria crítica, por meio da qual se procuraria entender as leis individuais que regiam cada obra e cada povo. Defendendo a ideia de que a cultura de um povo tem sua singularidade e individualidade, o pensador inspiraria os primeiros românticos em sua procura pelo estabelecimento da arte romântica. Esta influência impulsionaria a busca pela compreensão de cada obra em seu tempo histórico, estabelecendo, de certa forma, a historicização das formas literárias:

“(…) Agora o juiz de arte [*Kunstrichter*] deve se tornar o crítico de arte [*Kunstkritiker*] e ensinar o leitor a entender, guiando-o à obra e ao poeta, de forma empática e sugestiva. Herder requer um procedimento crítico que tem origem na intenção [*Absicht*] do autor, ele requer uma empatia divinatória e adivinhatória com essa intenção. Em vista dos princípios críticos vigentes em sua época, a inversão de perspectiva de Herder foi revolucionária. Ao estabelecer esta clara posição contra a Estética normativa da *Aufklärung*, Herder abriria o caminho para uma ‘crítica caracterizadora’, que buscava iluminar a lei individual de cada obra, uma crítica como a que mais tarde foi desenvolvida pelos irmãos Schlegel (...)”<sup>47</sup>

Herdeiros das concepções de Johann Gottfried Herder, os primeiros românticos, no contexto efervescente das últimas décadas do século XVIII, procuravam romantizar o mundo, através de sua sinfilosofia e da simpoesia, a filosofia e a poesia em conjunto, sinfônica e poeticamente. Talvez em consequência desta atmosfera, e mesmo pela vontade de conceber uma nova forma de interpretação literária, em seus primeiros escritos, Schlegel deixaria extravasar uma crítica que não conheceria limites, resenhando tanto a obra quanto o autor, o que o tornou alvo fácil de inimizades e de críticas ferozes, como no episódio do conflito com Friedrich Schiller<sup>48</sup>. O início de toda a contenda entre os dois, em Jena, havia sido uma *Charakteristik* feita por Schlegel sobre o “Almanaque das Musas” [*Musen Almanach*], de Schiller, do ano de 1796. Schiller, ao ler a referida resenha, fez uma verdadeira declaração de guerra a Friedrich: “O senhor quer guerra? Então a guerra será deflagrada abertamente”<sup>49</sup>.

Mas, independentemente da contenda, a influência de Schiller no desenvolvimento intelectual de Friedrich é fato incontestável. O próprio Schlegel afirmaria que teriam sido os escritos de Friedrich Schiller que o levariam a escrever a respeito da diferença entre a poesia

<sup>46</sup> Cf. VOLOBUEF, Karin. *Prefácio*. In: ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. São Paulo: Editora Landy, 2008, p. 13.

<sup>47</sup> Cf. NICOLAI, Heinz. *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, p. 1706.

<sup>48</sup> Friedrich Schiller (1759-1805).

<sup>49</sup> Cf. CAPEN, Paul. *Friedrich Schlegel's Relations with Reichardt and his Contributions to "Deutschland"*. Philadelphia: University of Philadelphia, 1903, p. 24. [Reimpressão de Tese de doutorado de 1903, feita pela Universidade de Michigan em 2010].

dos antigos e a poesia romântica dos modernos. O conflito entre Schlegel e Schiller pode ser entendido de acordo com o que Schlegel descreve no princípio de sua obra “Conversa sobre a Poesia”, ou seja, que apesar das diferenças, seu interesse pela arte demonstraria que “a poesia une com laços indissolúveis, tornando amigos todos os corações que a amam”<sup>50</sup>.

Além da influência dos escritos de Schiller, outro membro do primeiro romantismo alemão, Schleiermacher, partilharia de muitas concepções de Friedrich Schlegel. Como vimos, Friedrich é reconhecido por alguns autores como um dos pioneiros em uma exegese literária que mantém estreita relação com a hermenêutica de Schleiermacher. Antecipando muitos dos problemas da crítica de nosso tempo, tanto Schlegel quanto Schleiermacher desenvolveriam uma crítica totalizante, na qual a obra de arte literária seria estudada em seus aspectos intrínsecos e extrínsecos.

O autor de *Lucinde* também acompanharia ativamente as mudanças nos paradigmas artísticos ocorridas em sua época. O problema da arte, que se delineava de forma contundente com as questões estéticas levantadas por Immanuel Kant, colocava em cheque a poética tradicional. Para Kant, “o prazer estético não fornece nenhum conhecimento do objeto”<sup>51</sup>. Então como valorar uma obra de arte? Que espécie de julgamento artístico seria possível? O pensador acreditava que, inerente à faculdade de julgar, a qual se encontra subsumida à faculdade de julgar reflexiva, a questão do juízo artístico procurava ser uma ponte entre o entendimento e a razão<sup>52</sup>. Diante deste cenário, Kant afirmaria que “não há uma ciência do belo, mas somente crítica”<sup>53</sup>.

Todavia, o filósofo de Königsberg apontaria também para a solução desta antinomia que se revela ao crítico de arte. Se não há como julgar uma obra de arte de forma normativa, pois a sua fundamentação em conceitos determinados é impossível, então a solução da antinomia do gosto deve estar não no sensível, mas no supra-sensível, na intuição.

Se, por séculos, as regras estéticas haviam perdurado como *modus faciendi*, *cognoscendi* e *operandi* obrigatórios, a partir daquela época seria necessária outra forma de compreensão e de análise, de maneira a abarcar como um todo orgânico a obra de arte literária

<sup>50</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 29. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann.

<sup>51</sup> Cf. LACOSTE, Jean. *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, p. 30.

<sup>52</sup> “A solução que Kant encontrará na crítica da faculdade de julgar reflexiva para o enigma que a beleza e a organização sistemática dos seres vivos representam terá duas fontes diferentes: a primeira é interna e provém do sistema kantiano; a outra é de ordem histórica e consubstancia-se na questão da estética do século XVIII”. Cf. LACOSTE, Jean. Op. Cit., 1986, 1986, p. 24. Ver página 11 do próximo capítulo.

<sup>53</sup> Cf. KANT, Immanuel. Op. Cit., 2008, p. 150. [§ 44. Da arte bela].

em sua dimensão histórica. Para Schlegel, não havia um horizonte de entendimento de um tempo pré-estabelecido na obra literária. O teórico da literatura teria de estabelecer ele mesmo a assimetria interna e as formas de consciência histórica das obras, pois “no espírito de obras de um mesmo tempo não há sempre relações comuns”<sup>54</sup>. Algo em torno de trinta anos após a historicização das formas artísticas empenhada por Herder, uma verdadeira revolução no modo como uma obra deveria ser analisada ou criticada se impunha.

Friedrich Schlegel, que no começo de sua formação crítica ainda se encontrava envolvido com os estudos clássicos, rapidamente faz a transição entre o classicismo e o que denominaria liberal, moderno, progressivo e romântico. Ainda assim, os escritos sobre a Antiguidade clássica, que Schlegel compôs em Dresden, são importantes documentos históricos do primeiro romantismo alemão e da literatura européia. Entre 1794 e 1796, Friedrich abandonará sua fase clássica e assumirá sua posição como um dos componentes do primeiro romantismo alemão. Quando ainda se encontrava em sua grecomania, como satirizava Schiller, Schlegel via no sentimento grego [*Griechheit*] uma imagem perfeita da humanidade, caracterizando a literatura dos helenos como exemplo de poesia natural, história da literatura universal e visão da perfeição humana.

Segundo Rudolf Haym, “nunca mais, nem nas declarações análogas de Wilhelm von Humboldt, Schiller e Friedrich August Wolf, os gregos, sua cultura e sua poesia, foram elevados desta forma ao absoluto”<sup>55</sup>. Mas, com as mudanças de paradigma no final do século, esta busca clássica pelo sublime, pela beleza e a perfeição das formas por parte da crítica do gosto universal, se transformaria no que Friedrich conclamaria como romântico progressivo e universal. No campo da crítica, o que antes vigorava como forma dogmática de valoração de obras artísticas cede o lugar à crítica divinatória, a caracterização total do fenômeno literário, ou, na linguagem schlegeliana, à chamada “filosofia da filologia”. Através desta forma de crítica, o estudioso retiraria da obra a referida “impressão duradoura”, que também se produziria, por sua vez, na recepção do crítico enquanto leitor<sup>56</sup>. Para Friedrich, “todo exame

<sup>54</sup> Cf. MICHEL, Willy. *Friedrich Schlegel*. In: TURK, Horst. *Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes*. München: Verlag C.H. Beck, 1979, p.136.

<sup>55</sup> Cf. BEHLER, Ernst. Op. Cit, 1966, p.29.

<sup>56</sup> Cf. WELLEK, René. *Friedrich Schlegel*. In: WELLEK, René. *História da Crítica Moderna*. São Paulo: Herder, 1967, p.10. “A verdadeira *Bildung* consiste justamente na mediação e iluminação recíproca, nesse constante diálogo interior a que se entregam os indivíduos de um único e mesmo eu, que é, a um só tempo, filólogo e filósofo, criador e intérprete, autor e leitor de si mesmo”. Cf. SUZUKI, Márcio, op.cit., 1998, p. 183.

completo de uma obra, é sempre um fato crítico, e não pode pretender outra coisa senão o convite a cada um, para que aprenda sua própria impressão”<sup>57</sup>.

Depois da “reviravolta copernicana” de Kant, a concepção da doutrina-da-ciência<sup>58</sup> de Fichte demandava uma renovação do espírito humano, um exercício constante, onde o próprio crítico seria um “leitor de si mesmo”, tendo de se reinventar a cada leitura; seu sistema seria então assumido pelos românticos como a constituição do “saber fazer artístico”<sup>59</sup>. Assumindo que esse procedimento clamava por uma nova orientação crítica, por uma visão que abarcasse o todo e as partes de forma tanto histórica quanto formal, Schlegel iria transcender a impressão individual e subjetiva da obra artística, que então entraria em voga na crítica do final do século XVIII<sup>60</sup>. O estudioso alemão queria a impressão duradoura, algo que representasse não apenas o viés subjetivo do crítico em um momento determinado, mas que pudesse durar, uma impressão permanente e o mais objetiva possível:

“(...) Schlegel já havia deixado para trás esta ‘crítica impressionista’, como se definia tal crítica um século antes do seu, ele já a havia ultrapassado. Se a crítica não poderia oferecer nada mais que a impressão que determinado objeto de arte nos dá em um determinado momento, então o crítico poderia ficar em casa confortavelmente: seus testemunhos não nos serviriam para nada. Schlegel havia retirado da crítica impressionista apenas o ponto de partida subjetivo, mas, a partir daí, ele se lança a uma nova objetividade. Uma *Charakteristik*, como ele a quer, não apresenta simplesmente a impressão do belo, e de forma alguma a impressão do belo em determinado momento, mas a *impressão absoluta* (...)”<sup>61</sup>.

No encaixo desta impressão duradoura, suas caracterizações foram concebidas como verdadeiras arqueologias subterrâneas de um tempo histórico ou da obra de determinado autor, de uma personagem, ou até mesmo do próprio autor. “Esta forma incomum para a época de nunca tratar apenas da obra, mas ao mesmo tempo de resenhar a própria pessoa, já era conhecida de outros estudiosos da época, como Humboldt, que a detestava”<sup>62</sup>. De acordo com Wellek, as *Charakteristiken* de Schlegel e de seu irmão August Wilhelm representam, após os escritos de Herder, as primeiras resenhas literárias sem viés normativo que se tem

<sup>57</sup> Esse “papel ativo” que Schlegel concede ao leitor parece anteceder em séculos as teorias da receptividade. Cf. WELLEK, René. *História da Crítica Moderna. O Romantismo*. São Paulo: Herder, 1967, vol. II, p. 9.

<sup>58</sup> Cf. FICHTE, Johann Gottlieb. *A Doutrina-da-Ciência e o Saber Absoluto*. São Paulo: Ed. Abril, 1973. Coleção “Os pensadores”. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho.

<sup>59</sup> “Combinar talento e método, construir ‘obras de arte’ com o toque da originalidade é a perspectiva que se torna possível com a doutrina-da-ciência de Fichte”. SUZUKI, Márcio, op.cit., 1998, p. 96.

<sup>60</sup> Goethe faria uso da mesma noção de impressão: “É necessário observar reiteradamente um objeto quando se quer ter uma ‘impressão pura’ do objeto analisado” Cf. GOETHE, J. W. Apud: EICHNER, Hans. *Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik*. In: VON WIESE, Benno; MOSER, Hugo. *Deutsche Philologie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1970, volume 88, p. 11.

<sup>61</sup> Cf. EICHNER, Hans. Op. Cit, 1970, p. 11. [Os trechos em itálico são de Hans Eichner].

<sup>62</sup> Cf. EICHNER, Hans. “Einleitung” In: *KA-II*, p. XXVII.

notícia em língua alemã<sup>63</sup>. Uma das responsáveis pela difusão da obra crítica de Friedrich Schlegel e de seu irmão August Wilhelm, ainda em sua própria época, teria sido Anne Louise Necker de Stäel, a baronesa de Stäel. Foi em grande parte graças aos escritos de Madame de Stäel, que as ideias críticas dos irmãos Schlegel se tornaram íntimas a um círculo mais amplo na Europa. Ao dedicar um capítulo inteiro de seu livro *De l'Allemagne* aos jovens críticos alemães, a baronesa Germaine de Stäel contribuiu significativamente para a divulgação de suas ideias críticas e estéticas<sup>64</sup>. Através dos escritos e preleções de Wilhelm Schlegel, e da crítica apurada da baronesa de Stäel, o nome de Friedrich Schlegel seria inscrito na crítica e na literatura alemãs:

“(...) Quando Friedrich Schlegel morreu, em 1829, ele era um dos mais famosos representantes da vida intelectual alemã. É claro que logo esta proeminente posição não seria mais conhecida. Em decorrência de uma historiografia unilateral, cuja distorção histórica Josef Körner provou em cada detalhe, as realizações intelectuais de Schlegel foram conscientemente relegadas ao segundo plano, em favor de outros representantes desta época de apogeu da literatura e filosofia alemãs (...)”<sup>65</sup>.

Apesar do impacto positivo da divulgação que a obra de Friedrich possa ter alcançado ainda em sua vida, isto não impediu que seus críticos encontrassem motivos para censurar sua pessoa e sua obra. Em razão disso e do respeito que apresentava em relação a Schlegel, Ernst Robert Curtius chegou a fazer uma lista bem humorada das acusações contra o pensador, principalmente a de que ele era ocioso e impertinente<sup>66</sup>. O próprio Curtius admitia haver muito a fazer em relação a Friedrich Schlegel, “pois nenhum dos grandes autores de nosso apogeu literário [*Blütezeit*] foi tão mal entendido”<sup>67</sup>. Curtius relata que Schlegel, quando de sua estadia em Paris (1803-1804) além de aprender sânscrito e persa, ainda teria tempo de editar e publicar a revista *Europa*<sup>68</sup>. Muito desta fama de defensor do ócio advém

<sup>63</sup> Cf. WELLEK, René. Op. Cit., 1967, vol. II, p. 9.

<sup>64</sup> O capítulo descrito é o XXXI, intitulado « *Des richesses littéraires de l'Allemagne et de ses critiques les plus renommés, A.W. et F. Schlegel* ». Cf. STÄEL, Germaine. *De l'Allemagne*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968, p. 67.

<sup>65</sup> Cf. BEHLER, Ernst. *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1966, p.150. Cf. BRAUERS, Claudia. *Perspectiven des Unendlichen. Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie: Die freie Religion der Kunst und ihre Umformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, p.38.

<sup>66</sup> Cf. BEHLER, Ernst. Op. Cit., 1966, p.29.

<sup>67</sup> Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Friedrich Schlegel und Frankreich*. In: CURTIUS, E.R. *Kritische Essays zur Europäischen Literatur*. Bern: Francke Verlag, 1954, p. 86.

<sup>68</sup> Cf. CURTIUS, Ernst Robert. Op. Cit., 1954, p. 88. Em Paris, Friedrich também daria seus cursos de “História da Literatura Européia” aos irmãos Boisserée, estudaria a “vida e cultura dos trovadores” em manuscritos originais da Biblioteca Nacional, pesquisaria Camões, manuscritos provençais, e ainda encontraria tempo para trabalhar em um projeto intitulado: “*une académie centrale des littérateurs allemands à Paris*”. Cf. BEHLER, Ernst. Op. cit., p. 79. Sobre a revista *Europa*: Cf. SCHLEGEL, F. KA-III, p. XVIII.

de um trecho inscrito no romance de Schlegel *Lucinde* (1799), rechaçado radicalmente pela crítica do tempo [e até por seus próprios amigos] como um romance imoral e desrespeitoso<sup>69</sup>.

Apesar da obra que Friedrich Schlegel nos legou, grande parte da crítica apenas o reconheceu como um dos maiores críticos e estudiosos da literatura ocidental muito tempo após sua morte. Friedrich permaneceria um longo período quase em completo esquecimento. Entre as preciosidades literárias que Friedrich Schlegel deixou para a posteridade se encontram as suas caracterizações: do *Wilhelm Meister*, de Goethe; da obra *Woldemar*, de Jacobi, considerada a primeira resenha crítica em alto estilo de um romance em língua alemã<sup>70</sup>; a caracterização de Lessing e outra sobre Georg Forster<sup>71</sup>. Depois da morte de Schlegel, Dorothea Veit se viu em posição muito difícil: a obrigação de publicar toda a obra tardia do marido, a qual ainda não havia sido publicada<sup>72</sup>.

Segundo um catálogo feito por Dorothea, a coleção seria composta por 180 cadernos ainda não publicados, 19 cadernos de poesia e literatura, 18 cadernos de História e Política e 42 cadernos de Teologia e Filosofia, todos escritos à mão por Schlegel, e preenchidos com mais de sete mil fragmentos que descreviam seu desenvolvimento intelectual desde 1795 até 1828, e demonstravam ainda as diversas épocas de seus anos de aprendizado filosófico<sup>73</sup>.

A história do paradeiro dos manuscritos de Friedrich Schlegel, depois de sua morte, mostra muito do desprezo e incompreensão que o mesmo sofreu em vida. Ainda em 1861, o jovem Wilhelm Dilthey estudaria o espólio de Friedrich em Bonn, chegando mesmo a cogitar escrever uma “história da escola romântica” através de fontes não publicadas, mas apenas no ano de 1870, com a publicação simultânea das obras de Rudolf Haym, Wilhelm Dilthey e de

<sup>69</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. (1799) In: KA-VI, p. CVXI.

<sup>70</sup> Cf. EICHNER, Hans. *Einleitung*. KA-II, p. XXV.

<sup>71</sup> “*Charakteristik des Wilhelm Meister*”, publicada em 1798 na revista *Athenäum*, e em 1801 nas *Charakteristiken und Kritiken*, por Friedrich Nikolovius, assim como em 1825 nas obras completas de Friedrich Schlegel, com o nome de “*Charakteristik des Meisterischen Lehrjahre von Goethe*”. Cf. KA-II, p. 126. “Resenha sobre *Woldemar*”, de Jacobi, publicada em 1796 na revista *Deutschland*, por Johann Friedrich Unger, e em 1801 nas *Charakteristiken und Kritiken*, por Friedrich Nikolovius, seu título: “*Recension von Jacobis Woldemar nach der Ausgabe von 1796*”. Cf. KA-II, p. 57. “Resenha sobre Georg Forster”, “*Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker*”, foi publicada em 1797 na revista *Lyceum der schönen Künste*, por Johann Friedrich Unger, e em 1801 por F. Nikolovius com o título de “*Georg Forster’s Schriften*”. Cf. KA-II, p. 78. “Resenha sobre Lessing” foi publicada em 1797 na revista *Lyceum der Schönen Kunst* por J.F. Unger, e também em 1801 por F. Nikolovius com o título: “*Über Lessing*”. Cf. KA-II, p. 100.

<sup>72</sup> Cf. BEHLER, Ernst. Op. Cit., 1966, p.151.

<sup>73</sup> Idem, *ibid*.

Jacob Minor, renasce o interesse por Schlegel <sup>74</sup>. Wilhelm Dilthey contribuiu sensivelmente para a futura “recuperação histórica” do nome de Schlegel, mesmo que indiretamente, ao escrever a biografia de Schleiermacher.

Ricarda Huch também colaboraria para a retomada do pensamento de Friedrich, dando um verdadeiro “veredito contra a ideia corrente do irracional e o exacerbado subjetivismo no primeiro romantismo, e pela reabilitação dos primeiros escritos de Friedrich Schlegel” <sup>75</sup>. Depois da Segunda Guerra, foram encontrados também os cerca de 70 cadernos do espólio de Schlegel, que no ano de 1878 haviam sido entregues à “Görresgesellschaft” [Sociedade Görres]. Esta valiosa descoberta deve-se, sobretudo, a Alois Dempf, que, como Josef Körner, é um dos maiores responsáveis pela valorização de Schlegel nos dias atuais<sup>76</sup>.

Em razão destes achados, o papel de Friedrich no movimento romântico, assim como o entendimento de seus escritos foi renovado. Desde o começo dos anos de 1920, a pesquisa sobre Friedrich Schlegel ganha novo ímpeto; seu pensamento e filosofia seriam então considerados inovadores, fazendo com que Ernst Robert Curtius, em 1929, quando questionado sobre o estado da crítica alemã, afirmasse: “Nós temos Friedrich Schlegel” <sup>77</sup>. René Wellek descreveu Friedrich como um dos grandes críticos da história, e Georg Lukács encontrou nele o modelo para sua *Teoria do Romance* <sup>78</sup>. O significado histórico de Friedrich Schlegel também pode ser atestado pela tese de doutorado de Walter Benjamin<sup>79</sup>, e pelo próprio título que Alfred Schlagdenhauffen deu a seu livro que tratava do movimento romântico: “*Frédéric Schlegel et son groupe*”<sup>80</sup>.

---

<sup>74</sup> Cf. HAYM, Rudolf. *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Geistes. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage. Berlin, 1870.* Cf. DILTHEY, Wilhelm. *Leben Schleiermachers.* Berlin: Herman Mulert Verlag, 1922(1870). Cf. MINORS, Jacob. *Friedrich Schlegel. Seine Prosaischen Jugendschriften.* Wien. 1882. Apud: BRAUERS, Claudia. *Perspectiven des Unendlichen. Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie: Die freie Religion der Kunst und ihre Umformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, p.38.

<sup>75</sup> Cf. HUCH Ricarda. *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall.* Tübingen, 1951. Apud: BRAUERS, Claudia. Op. Cit., 1996, p.38.

<sup>76</sup> Cf. BEHLER, Ernst. Op. Cit., 1966, p. 160.

<sup>77</sup> Idem, p. 159.

<sup>78</sup> Idem, ibid.

<sup>79</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.* In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften-I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. (1919).

<sup>80</sup> Cf. SCHLAGDENHAUFFEN, Alfred. *Frederic Schlegel et son group. La doctrine de l'Athenäum.* Paris: Les Belles Lettres, 1934.

Atento às mudanças de seu tempo, Friedrich se questionaria sobre a saída para o problema da poética dos gêneros<sup>81</sup>. Muitos fragmentos atestam esta preocupação do crítico: “Já se têm muitas teorias dos gêneros poéticos. Por que não se tem ainda nenhum conceito de gênero poético? Então teríamos talvez de nos contentar com uma única teoria dos gêneros poéticos”<sup>82</sup>. Da mesma forma que procurava renovar o debate sobre a crítica, também no que concerne a poética dos gêneros, a visão de Schlegel é fruto da referida historicização empenhada anos antes por Johann Gottfried Herder.

Esta influência, juntamente com a de Schiller, fica patente em muitos de seus escritos, principalmente em “*Conversa sobre a poesia*”, onde Schlegel, através da forma dialógica, e do estilo intencionalmente lacunar que lhe é próprio, desenvolve a distinção entre os antigos e os modernos. Também no “*Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*”, a caracterização que ora traduzimos e estudamos, a distinção entre objetivo e subjetivo é primordial para o entendimento de um dos fundamentos da novela. Para Friedrich, a novela é uma forma literária peculiar, pela propriedade de representar matéria subjetiva de forma objetiva e universal.

É este caráter que empresta à novela sua autonomia e particularidade enquanto forma literária. A teorização sobre a novela é parte integrante da caracterização de Boccaccio, assim como faz parte de muitos escritos de Goethe e de outros românticos. Desta forma, na *Charakteristik* de Boccaccio, para corroborar a novela como forma narrativa tipicamente romântica, Friedrich vai demonstrar o fato de que esta, apesar de conter em si matéria subjetiva e individual, seja uma forma literária que exteriorizaria de forma mascarada o que o crítico considerava universal, histórico e objetivo<sup>83</sup>. A referida diferenciação entre objetivo e subjetivo dialoga com os artigos escritos por Schiller, que hoje se conhecem pelo título de “*Poesia Ingênua e Sentimental*”<sup>84</sup>, onde aparecem as noções de ingênuo e sentimental, utilizadas por Schlegel para caracterizar, de um lado, a poesia desinteressada, objetiva, ingênua, e de outro, a poesia interessada, subjetiva, sentimental. Ingênuo e sentimental são as

---

<sup>81</sup> “A rigor, o conceito de um poema científico é tão absurdo quanto o de uma ciência poética”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 30, fragmento [61] *Lyceum*.

<sup>82</sup> Idem, *ibid.* Fragmento [62].

<sup>83</sup> “Eu afirmo que a novela é muito apropriada para representar indireta e de certo modo simbolicamente a atmosfera e visão subjetivas, sobretudo as mais profundas e singulares dentre elas”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de Friedrich Schlegel*. KA-II, p. 393.

<sup>84</sup> Cf. SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. Estudo e tradução de Márcio Suzuki.

duas formas de manifestação do gênio poético, segundo a tipologia de Friedrich Schiller, no referido ensaio de 1795, que mantém muita semelhança com os conceitos de Schlegel:

“(...) O que é então esse sentimental? O que nos agrada, onde o sentimento domina, mas aquele sentimento espiritual, não o que provém dos sentidos. A fonte e alma de todas estas emoções é o amor, e na poesia romântica é preciso que esteja pairando, quase invisível e por toda parte, o espírito do amor [...] É o sagrado sopro da inspiração, o que nos comove nos sons da música. Não se deixa capturar pela violência nem aferrar de modo mecânico, mas se deixa cordialmente seduzir por toda beleza efêmera que nela se oculta (...)”<sup>85</sup>.

Schlegel confirma a influência dos escritos de Schiller sobre a mudança radical que acontece em seu pensamento na época: “A dissertação de Schiller sobre os poetas sentimentais, além de ampliar minha visão do caráter da poesia interessante, me proporcionou uma nova luz sobre os próprios limites do âmbito da poesia clássica”<sup>86</sup>. O desenvolvimento de Schlegel, desde sua estadia em Dresden, entre 1794 e 1796, é resultado não apenas da influência do *Zeitgeist*, mas também dos escritos de Schiller, culminando na fase onde Schlegel fundiria seus pensamentos sobre a filosofia e a poesia na teoria romântica universal e progressiva, que ficaria famosa através do fragmento 116 da *Athenäum*. Explicando a gênese do fragmento no primeiro romantismo alemão, Márcio Suzuki alerta:

“(...) Se, como se viu, é a própria atividade originária do eu que, pelo seu caráter reflexivo, implica fragmentação, determinando a diversidade da poesia, um esforço de combinação dos gêneros poéticos tem então de ocorrer no sentido inverso, numa tentativa de retornar à unidade inicial: a busca de reunificação de todos os gêneros numa nova síntese de poesia e prosa, poesia e filosofia, criação poética e crítica, é o que agora explica as formas mistas e especialmente o romance, que não é de fato um gênero, mas o *meio* onde se combinam os gêneros, o *elemento* para aquilo que Schlegel chama de poesia romântica ou poesia universal e progressiva (...)”<sup>87</sup>.

A partir da concepção de progressividade e do eterno vir-a-ser da poesia romântica, Friedrich manifestava sua desconfiança em relação a um princípio de sistematização dos diversos âmbitos do espírito humano. Assim como a poesia havia se dividido, o poeta também deveria fazê-lo se quisesse compreender, de fato, o fenômeno artístico<sup>88</sup>. Como vimos, ao entender que uma das funções do crítico literário deveria ser a descoberta do que aparenta

<sup>85</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 65. Tradução e notas de Victor-Pierre Stirnimann.

<sup>86</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 170, nota [17]. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki.

<sup>87</sup> Cf. SUZUKI, Márcio. *Introdução*. In: SCHLEGEL, F. Op. Cit., 1997, p. 16.

<sup>88</sup> “A própria maneira de atuar do poeta teria de ser o fundamento da distinção entre as espécies de poesia: se o poeta não abre mão da esperança de ter, de uma só vez, toda a poesia e se não se divide em partes [*sich teilen*], não há poema determinado, nem divisão-classificação [*Einteilung*] dos gêneros”. Cf. Idem, p. 15. O texto se refere à “Conversa sobre a Poesia”. Cf. KA-II, pp. 304-310.

estar oculto, indizível na obra literária, Friedrich nos remeteria ao âmbito onde a caracterização é a verdadeira divinação da obra do autor, e o crítico “um autor em segunda potência”<sup>89</sup>. O conceito de crítica divinatória, que pressupõe a criatividade de espírito, deriva, como foi visto, de Immanuel Kant e da continuidade de sua filosofia, em Fichte, tornando-se, no primeiro romantismo, a pedra fundamental, o *locus* do entendimento por excelência.

De todas as expressões técnicas, filosóficas e estéticas, os termos “crítica” e “crítico” são provavelmente os mais freqüentes nos escritos dos primeiros românticos<sup>90</sup>. Por consequência da filosofia crítica kantiana ocorre uma mudança no estatuto, na própria questão do “direito de cidadania do crítico da literatura”, provocando, após séculos de enrijecimento e dogmatismo, o revigoramento e a renovação da exegese literária. Com as mudanças na reflexão sobre a crítica, e a compreensão da obra literária, suscitadas pelo ambiente filosófico e crítico do primeiro romantismo alemão, surge então uma nova forma de estudo do fenômeno literário. Este trabalho, no entanto, deveria abarcar um âmbito que ia além do estudo apurado do texto e da intenção do autor, ou das normas preestabelecidas para a valoração artística:

“(…) Schlegel oferece o fundamento objetivo do conceito de crítica de arte porque, ao invés de se satisfazer com a aplicação de normas prévias, a exemplo do que ainda sucedia em seu começo, se impõe como tarefa apreender a “estrutura objetiva”, manifestada pelas obras. Esse fundamento objetivo, portanto, só é vislumbrável à medida que o exercício crítico é impulsionado por uma questão teórica: que é a arte, que constitui esta obra precisa? Devemos por isso acrescentar que a crítica moderna se particulariza e se diferencia das apreciações anteriores porque, ao contrário de uma normatização, supunha a própria pergunta: diante da obra de arte, há normas a serem operacionalizadas? Que legitimidade pode haver nas normas concebidas para o ‘juízo’ da arte? (...)”<sup>91</sup>.

Neste ambiente propício para a crítica enquanto exercício criativo do gênio humano, a contribuição de Friedrich Schlegel relacionaria a compreensão finita do sujeito com a subsistência de algo infinito na obra de arte, abarcando seus problemas de cunho estilístico,

---

<sup>89</sup> Cf. WELLEK, René. *História da Crítica Moderna. O Romantismo*. São Paulo: Herder, 1967, vol. II, p. 8. “Na verdade, crítica nada mais é que comparação entre espírito e letra de uma obra, que é tratada como infinito, como absoluto e como indivíduo, criticar significa entender um autor melhor do que ele próprio se entendeu” Cf. SCHLEGEL, F, op. cit., 1997, p.205. [Nota 225 de Márcio Suzuki]. “Para entender um autor melhor que ele mesmo até mesmo os fundamentos de sua confusão devem ser entendidos”. Cf. KA-XVIII, p. 63, fragmento [434]. “O verdadeiro crítico é um autor em segunda potência”. Cf. SCHLEGEL, F. KA-XVIII, p. 106, fragmento [927].

<sup>90</sup> “Criticismo superior é, para esses amigos, uma designação usual para todos seus esforços teóricos. Através da obra filosófica de Kant o conceito de crítica havia recebido um significado quase mágico para a geração mais jovem; de qualquer modo, inegavelmente se associou a ele justamente não o sentido de uma atitude espiritual simplesmente judicativa e não produtiva; mas para os românticos e para a filosofia especulativa, o termo “crítico” significava “objetivamente produtivo”, “criador a partir da clareza de consciência”. Cf. BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 59. Tradução, comentário e notas de Márcio Seligmann-Silva.

<sup>91</sup> Cf. LIMA, Luiz Costa. Op. Cit, 1993, p. 195.

filológico, histórico, linguístico, político e social. A arte se torna então o medium-de-reflexão. O texto não seria apenas um documento dado, mas, de certa forma, o horizonte de possibilidades, campo da divinação humana, *locus* no qual crítica, hermenêutica e a criatividade do espírito se encontrariam, apontando nos dois sentidos: o passado e o futuro.

No primeiro romantismo, com as reflexões dos irmãos Schlegel, caracterizar uma obra significaria apreender todos os seus traços filológicos, estilísticos, históricos, romantizando a poesia, o autor e o mundo. É exatamente nesta época de surgimento da consciência histórica [*Entstehung des historischen Bewußtsein*], que a hermenêutica, como os irmãos Schlegel e Schleiermacher a concebem, reaparece como forma de entendimento tanto do *sensus litteralis*, quanto do *sensus spiritualis* de um texto literário<sup>92</sup>. A atividade do crítico, proposta por Friedrich Schlegel, revela-se como divinatória e progressiva, porque prevê a visão para ambos os lados, o passado e o futuro, diferentemente da hermenêutica em sua tradição antiga, quando sua principal função era o restabelecimento de textos de forma a serem entendidos pelo público de seu tempo<sup>93</sup>.

A hermenêutica, em sua função tradicional, tinha a incumbência de abrandar a separação incomensurável entre a obra original e o leitor. Nesta acepção antiga da hermenêutica como *ars interpretandi*, o crítico seria o tradutor que procuraria aquele *sensus litteralis* ou *sensus grammaticus*, traduzindo para a sua época um texto antigo<sup>94</sup>. A caracterização, este *organon* da descoberta, que se deixa entrever nas concepções de Friedrich Schlegel, representa a possibilidade da arte como reflexão potencializada, onde o espírito criativo buscava romantizar o mundo em sua mais original liberalidade, progressividade e universalidade<sup>95</sup>.

Ao postular uma forma de exegese literária que se situasse entre o que a letra e o espírito do texto deixariam entrever, Schlegel se colocaria em uma posição completamente diferente em relação à crítica literária de seu tempo. A ideia que Schlegel fazia da

<sup>92</sup> Cf. SZONDI, Peter. *Einführung in die literarischen Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p.14.

<sup>93</sup> “A história da formação da hermenêutica, enquanto arte e técnica da interpretação correta de textos, começa com o esforço dos gregos para preservar e compreender os seus poetas e desenvolve-se na tradição judaico-cristã de exegese das Sagradas Escrituras. A partir do Renascimento fixam-se três tipos básicos de técnica de interpretação: hermenêutica teológica (sacra), filosófico-filológica (profana) e jurídica (júris)”. Cf. SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Hermenêutica. Arte e técnica da interpretação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, p. 7. Tradução e apresentação de Celso Reni Braidia.

<sup>94</sup> Cf. SZONDI, Peter. Op. Cit., 1975, p.14.

<sup>95</sup> “Liberal é aquele que é, como que por si mesmo, livre de todos os lados e em todas as direções, e atua em toda a sua humanidade; que venera, na medida de sua força, tudo aquilo que age, é ou será, e participa de toda vida sem se deixar desviar, por visões limitadas, ao ódio ou desprezo dela”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 140, fragmento [441] da *Athenäum*.

hermenêutica teria estreita relação com a desenvolvida nos ensinamentos de F. D. E. Schleiermacher. Para Friedrich Schlegel, a única hermenêutica possível deveria levar em conta os aspectos não assimiláveis de um texto literário, que somente seriam passíveis de enquadramento através de uma verdadeira crítica divinatória. Além disso, este tipo de hermenêutica schlegeliana leva em conta o fato de que certos textos nunca seriam compreendidos em sua completude, porque faria parte da essência de sua própria composição essa ininteligibilidade. Como afirmava Schlegel, “uma obra clássica jamais poderia vir a ser totalmente compreendida”<sup>96</sup>.

Esta crítica literária, que aflora no primeiro romantismo alemão com Friedrich Schlegel, é também o resultado do desenvolvimento de algo que já vinha sendo gestado desde o início do movimento pré-romântico denominado *Sturm und Drang*<sup>97</sup>. Schlegel, herdeiro destas ideias pré-românticas, enxergava em sua atividade a mesma criatividade de espírito e a regulação do gênio humano, que só poderiam ser concebidas e realizadas a partir de um jogo irônico, onde se saberia de antemão a necessidade e a impossibilidade de certas apreensões, posto que a comunicação também exterioriza esta aporia em sua determinação recíproca. A crítica, agora não mais a determinação exata dos princípios e parâmetros vigentes, torna sua face à direção oposta, e se lança ao futuro, ao vir-a-ser que se expressa na obra romântica, universal e progressiva:

“(…) Da perspectiva da filosofia kantiana, a assimilação da atividade criadora representa, no entanto, uma mudança radical no conceito de ‘crítica’, pois a partir de agora esta já não será entendida como mero ‘cânon’ para julgar os conhecimentos que poderão fazer parte do sistema da filosofia, e sim como próprio ‘organon’ da descoberta. Tal é o paradoxo sobre o qual se pretende construir o novo conceito de crítica: diferentemente do que em geral se costuma entender sob essa palavra, que remete ao exame e apreciação de coisas ‘que já existem’, no romantismo a crítica será pensada, na direção oposta, como o instrumento que possibilita fazer descobertas e invenções futuras. Por isso, também se poderá dizer que a crítica é ‘genial, profética, divinatória’, uma lógica que não tem uma função meramente negativa, mas antes positiva e ‘progressiva’, cujo espírito não é ‘skepsis’, mas divinação (...)”<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> “Um escrito clássico jamais pode vir a ser compreendido completamente” Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Über die Unverständlichkeit*. In: KA-II, p. 371.

<sup>97</sup> “O movimento literário e cultural conhecido pelo nome de *Sturm und Drang* [Tempestade e ímpeto] foi o movimento de uma juventude que se colocava contra os ditames da *Aufklärung*. O que reuniu a geração de Herder, Goethe, F. H. Jacobi, Lenz, Klingner, Maler Müller, Bürger, Schubart, Johann H. Merck, Heinrich L. Wagner, entre outros, não foi simplesmente a comunhão de interesses artísticos e estéticos, mas o protesto. O protesto contra o espírito [*Geist*] da era do Iluminismo, tido como morto e ultrapassado [...] O *Sturm und Drang* é uma época de grande agitação intelectual e renovação artística, onde se dá a criação de novas regras para a vida e para a arte, sob uma atmosfera de renúncia radical da cultura dominante” Cf. NICOLAI, Heinz. *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, p. 1695.

<sup>98</sup> Cf. SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 192.

Para ser capaz de abarcar aquilo que não se deixa entrever completamente na letra, mas busca refúgio também em seu espírito, seria preciso outra forma de entendimento do texto literário, de modo a compreender o que se situa neste limite entre o dizível e o indizível. Esta seria a representação mais premente daquele “todo orgânico” que Schlegel apreendeu de Herder, que se encontrava profundamente arraigada na linguagem humana, *locus* dos indícios [*Merkmale*] que o texto, enquanto mera letra, não permite perceber [*merken*] <sup>99</sup>.

A circularidade da caracterização schlegeliana, bem como a referida filosofia da filologia, que só pode existir em um atento olhar, também seriam instrumentos utilizados por Friedrich, e pelos jovens de Jena, em sua concepção de que não apenas a obra de arte, mas o mundo precisava ser romantizado. Esse raro momento na história do espírito humano, onde novamente a poesia e a filosofia se encontrariam lado a lado, representou uma busca comum do entendimento filosófico e poético. Ambos cientes da limitação de suas prerrogativas, o filósofo poeta e o crítico filosofante, uniriam forças para se complementar, pois da mesma forma que o filósofo precisa da gramática, “assim também, sem filosofia, o maior poeta ou filólogo tem facetas em que é tão teimosamente tolo e obscuro quanto o mais comum dos mortais” <sup>100</sup>. Muitos anos mais tarde, na introdução geral de sua *Hermeneutik und Kritik*, Schleiermacher afirmaria, indiretamente, esta unidade entre a filosofia e a poesia, em sua acepção dos procedimentos da hermenêutica <sup>101</sup>. Em sua concepção de hermenêutica, que unificaria a antiga arte de reconstituição de textos literários, com a visão kantiana “de analisar as condições gerais, sob as quais a compreensão ocorre, e de fornecer as razões do processo de interpretação” <sup>102</sup>, Schleiermacher dialoga diretamente com as ideias de Schlegel <sup>103</sup>.

<sup>99</sup> “Eis um ser sensível, incapaz de encerrar dentro de si as vivas impressões que experimenta, um ser que no primeiro momento de espanto, ainda sem arbítrio e intenção, é obrigado a exprimir cada uma delas em voz alta”. Cf. HERDER, Johann Gottfried. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Lisboa: Editora Antígona, 1987, p. 26.

<sup>100</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. KA-XVIII, P. 40, PhL, II, 229, apud SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 183.

<sup>101</sup> “Hermenêutica e crítica, ambas disciplinas filológicas, ambas ciências da arte [*Kunstlehre*], pertencem uma a outra, pois o exercício de cada uma pressupõe a outra. Aquela é, em geral, a arte de compreender corretamente o discurso de alguém outro, predominantemente o escrito, e esta é a arte de avaliar corretamente e de constatar, à base de testemunhos e de dados suficientes, a autenticidade dos escritos e das passagens. Uma vez que a crítica somente pode conhecer a importância dos testemunhos em relação a obras ou passagens duvidosas após a devida e correta compreensão das últimas, o seu exercício supõe a hermenêutica. Por outro lado, uma vez que a interpretação na averiguação do sentido só pode se dar com segurança quando a autenticidade do escrito ou da passagem pode ser pressuposta, também o exercício da hermenêutica supõe a crítica” Cf. SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Hermeneutik und Kritik. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Frank*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 71.

<sup>102</sup> Cf. SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Hermenêutica. Arte e técnica da Interpretação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, p. 7. Tradução e apresentação de Celso Reni Braida.

<sup>103</sup> « *L'allusion que fait Schleiermacher au projet d'un institut critique indique en quel sens les réalisations des frères Schlegel s'en rapprochaient, et comment un concept résolument nouveau de la critique commençait*

Através do famoso fragmento 116, da revista *Athenäum*, Schlegel havia eternizado sua visão do que considerava ser o verdadeiro manifesto desta nova hermenêutica do gênio romântico em uma crítica combinatória e divinatória: “a poesia universal e progressiva, mistura de genialidade e chiste”<sup>104</sup>. Assim como Schleiermacher permanece para a posteridade como o fundador da ciência moderna da hermenêutica, principalmente através dos estudos de Wilhelm Dilthey, a contribuição de Schlegel para a fundamentação desta nova forma de exegese crítica do texto literário é assegurada por muitos estudiosos:

*“(…) Les études des premiers romantiques les préparaient particulièrement à opérer cette réflexion dans le medium de la philologie, ce qui vaut également du théologien Schleiermacher qui conçut alors avec Friedrich Schlegel le projet d’une traduction complète de Platon. L’engouement de cette génération du Neo-classicisme pour l’Antiquité grecque, conforté par l’influence du séminaire philologique de Wolf, s’est trouvé particulièrement stimulé par l’intense activité philosophique soulevée par Kant, Schiller et Fichte, et les débats qu’elle suscitait (...)”*<sup>105</sup>.

Na análise da *Charakteristik*, a caracterização feita por Schlegel sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio, o pensador alemão propõe uma crítica literária que se posicionaria entre os âmbitos da denominada letra e do espírito do texto. Friedrich insere sua exegese no intervalo entre a condicionalidade da natureza e a liberdade do espírito que a obra de arte revela. É ali, exatamente no entremeio [*Mitte*], oscilando entre o que Schleiermacher denominaria de gramatical e psicológico no texto, no limite entre o dizível e o que não se pode comunicar que a caracterização schlegeliana se revela. Segundo a visão de Friedrich Schlegel, a arte romântica somente poderia ser criticada em um movimento de auto-reflexão, onde a poesia se unificasse com a filosofia, e a análise do senso literal de um texto compreendesse também o senso espiritual e mesmo o que muitas vezes permanece indizível neste. Essa concepção de exegese crítica, apoiada em uma percepção histórica, seria exposta na caracterização schlegeliana, onde o crítico alemão afirmaria a unificação entre a poesia e a visão crítica, nascidas quase que simultaneamente entre os modernos<sup>106</sup>. A crítica

---

*d’apparaître, pour lequel il n’était plus vain de « recenser des recensions ».* Cf. THOUARD, Denis. Op. Cit., 1996, p. 101.

<sup>104</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 64, fragmento [116]. *Athenäum*.

<sup>105</sup> Cf. THOUARD, Denis. Op. Cit., 1996, p. 101.

<sup>106</sup> “Schlegel está plenamente convencido de que é preciso conceber a crítica de maneira totalmente diferente do que se fez até então. Essa convicção se apóia numa percepção histórica. Diferentemente do que ocorreu na Grécia, onde a literatura floresceu muito tempo antes de surgir a crítica, entre os modernos, e, sobretudo, entre os alemães, é possível dizer que crítica e literatura não apenas nasceram simultaneamente, mas que aquela veio à luz um pouco antes desta [...] Ora, isso de certo modo constitui uma vantagem, pois dá a oportunidade de pensar “a possibilidade e a ideia de uma crítica de um gênero inteiramente outro”, distinto de tudo o que se fez até agora com esse nome”. Cf. SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 194.

schlegeliana, *locus* da imaginação produtiva do espírito, deveria ser de tal modo divinatória, que procuraria entender a obra de arte ainda em seu devir:

“Uma crítica que seria não tanto o comentário de uma literatura já existente, acabada, empalidecida, quanto o órgão de uma literatura ainda inacabada, em formação, e mesmo em seu início. Um órgão da literatura, portanto, uma crítica que não seria meramente explicativa e conservadora, mas ela mesma produtora, ao menos indiretamente pela orientação, pela ordenação, pelo estímulo”<sup>107</sup>.

Em suas caracterizações, verdadeiras obras de arte da crítica divinatória, Friedrich deixaria o testemunho de um crítico empenhado em buscar esse “espírito combinatório inesgotável”<sup>108</sup> que caracterizaria não apenas a poesia romântica, mas também o saber fazer crítico de Friedrich Schlegel. Na caracterização de Giovanni Boccaccio poder-se-á notar a concepção de uma forma narrativa ainda em tendência, em desenvolvimento, que Friedrich admite encontrar na criação boccacciana. Para os irmãos Schlegel, a novela em Giovanni Boccaccio, representará o local da gênese e sistematização de uma nova forma narrativa. August Wilhelm afirmava que Boccaccio havia sido o primeiro a utilizar com profundidade filológica todo o vocabulário de sua época para a representação das novelas, assim como ao fazer uso da oitava rima na versificação de narrativas românticas. Como Schlegel, August acreditava que Giovanni Boccaccio teria utilizado de maneira diferenciada toda a herança das formas narrativas em verso que já existiam antes do *Decamerão*, desenvolvendo e sistematizando a forma literária da novela em prosa<sup>109</sup>. Desta maneira, encontraremos inserida na própria caracterização schlegeliana a afirmação e testemunha de sua teoria da crítica e poesia românticas. Nesta visão do que “ainda estaria em tendência”, o crítico nos indica o que estava inscrito no fragmento 116 da *Athenäum*, e que, segundo Walter Benjamin, “levaria a cabo a síntese de todos os conceitos”<sup>110</sup> de Friedrich Schlegel e do primeiro romantismo alemão. Ao empreender em suas caracterizações essa verdadeira “crítica da crítica”, e arte divinatória, onde a literatura é enquadrada inclusive em seu devir, Schlegel, seu irmão August Wilhelm, assim como Schleiermacher, se destacariam entre os críticos de seu

<sup>107</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Lessings Gedanken und Meinungen. KA-III*, apud SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 194. M. Suzuki acrescenta: “Uma tal crítica não se limita ao estudo de casos isolados, mas quer e deve despertar os gênios individuais para a verdadeira universalidade e constituir e organizar a literatura em toda a sua amplitude, pois somente ela pode ter “uma intuição e uma ordenação do todo que deve ser produzido, e em vista do qual se deve agir”. Sendo a única a ter clareza sobre a meta a ser buscada, a crítica pode proporcionar os meios para chegar até ela, dividindo o que cabe individualmente a cada ciência ou arte”. Cf. SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 194.

<sup>108</sup> Idem, p. 195.

<sup>109</sup> Cf. SCHLEGEL, August Wilhelm. *Geschichte der romantischen Literatur*. Stuttgart: W.Kohlhammer Verlag, 1965, p. 211.

<sup>110</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. Op. Cit., 1993, p. 113, apud SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 195.

tempo e, como foi visto neste capítulo, seriam considerados grandes críticos da história da literatura<sup>111</sup>. A importância do diálogo entre Schlegel e Schleiermacher pode ser medida também pelo fato de Schleiermacher ter resenhado algumas das caracterizações de Friedrich; na gênese de sua hermenêutica, Schleiermacher faria uso de muitas concepções e métodos que afloraram no primeiro romantismo alemão:

*“(...) On y voit, et particulièrement pour les Caractéristiques et Critiques qui reprennent les oeuvres essentielles de Schlegel, comment Schleiermacher s’est approprié les concepts originaux du premier romantisme et surtout de Friedrich, avec lequel il est en contact étroit depuis 1797. Il sait apprécier le Sur Wilhelm Meister, le Woldemar, Le Forster et le Boccacce [...] Il rapelle les principes de la critique romantique : l’unité de la forme et de la matière ; le rapport de l’oeuvre à son genre ; la notion d’auteur tirée de l’analyse de l’oeuvre ; la nécessité de un jugement immanent ; la nature historique et philosophique de la critique telle qu’elle apparaît dans ces textes (...)”*<sup>112</sup>.

A caracterização das obras de Giovanni Boccaccio, composta por Friedrich Schlegel, revelaria a riqueza e a singularidade de seus procedimentos críticos, e o que o pensador alemão entendia por exegese literária. Na *Charakteristik* encontraremos o exemplo concretizado do que Schlegel acreditava ser a transcendência da letra do texto, sua singularidade divinatória e progressiva. A Crítica literária de Karl Wilhelm Friedrich Schlegel se revela totalizante, e, enquanto modo de ação do espírito e imaginação produtiva do gênio, desvela também a face invisível do texto literário. É crítica que aceita a ininteligibilidade como fator inerente à obra artística, *locus* e limite entre o dizível e o indizível, que muitas vezes se desvela como a verdade de uma alegoria<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> Cf. WELLEK, R. *História da Crítica Moderna. O Romantismo*. São Paulo: Herder, 1967, vol. II, p. 5.

<sup>112</sup> Cf. THOUARD, Denis. Op. Cit., 1996, p. 101. [Grifo nosso].

<sup>113</sup> “Um religioso é quem vive apenas no invisível, é aquele para quem todo visível tem apenas a verdade de uma alegoria”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 145. Fragmento [2]. *Athenäum-Ideias*.

## 1.2. Estudo sobre a *Charakteristik*<sup>114</sup> de Friedrich Schlegel

“O gênero poético 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. Não pode ser esgotada por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal”  
Friedrich Schlegel<sup>115</sup>.

“As minhas novelas contêm várias aventuras de amor, engraçadas ou tristes, e outros acontecimentos de um gênero diferente, tanto dos tempos antigos, como dos modernos”.  
Giovanni Boccaccio<sup>116</sup>.

A admiração de Friedrich Schlegel por Giovanni Boccaccio<sup>117</sup> principia logo após a transição entre os estudos clássicos, surgidos na fase em que o jovem, inspirado por Herder, ainda ansiava ser o Winckelmann da poesia grega na Alemanha, e a mudança radical que o transformaria em um dos principais articuladores do primeiro romantismo alemão. A importância da caracterização [*Charakteristik*] que Friedrich Schlegel escreveu sobre Boccaccio pode ser avaliada pelo seu reconhecimento, até os dias atuais, como um documento literário, no qual Schlegel, através da análise da literatura de Giovanni Boccaccio, e do diálogo deste com a tradição latina e as formas breves poéticas francesas, assegura-lhe o papel de pai e inventor da forma narrativa denominada novela.

Em busca do que denominava “a verdadeira universalidade” na literatura, onde a poesia se tornaria mais poética, e a crítica mais crítica, Friedrich Schlegel, assim como seu irmão August Wilhelm inaugurariam um *modus faciendi* singular de análise do fenômeno

<sup>114</sup> *Charakteristik*, ou caracterização. Trata-se da caracterização que Friedrich Schlegel compôs sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio, traduzida nesta dissertação. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. „*Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*“.(1801). “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio”. In: SCHLEGEL, F. *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 1967. KA-II, pp. 360-400. [Doravante: *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. KA-II].

<sup>115</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 65, fragmento [116] da revista *Athenäum*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki.

<sup>116</sup> Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron ou Príncipe Galeotto*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005, p. 14. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues.

<sup>117</sup> Giovanni Boccaccio (1313-1375).

literário<sup>118</sup>. Com os irmãos Schlegel, a *Charakteristik* representou a síntese da procura pela fundamentação da atividade do crítico literário após a reviravolta kantiana, associando os pontos de vista empíricos e transcendentais<sup>119</sup>, unindo a arte e a reflexão sobre a arte, como forma de irmandade entre a poesia e a filosofia.

A caracterização ora estudada foi inserida no segundo volume da coleção de ensaios denominada *Charakteristiken und Kritiken*, [Caracterizações e Críticas], produzida pelos irmãos Schlegel, em 1801. A denominação deste exercício de crítica literária como “caracterização” dialoga com a tradição da descrição ou exposição de algo ou alguém, iniciada no século XVIII. É principalmente após a obra *Characteristics of Men and Manners*, de Anthony Ashley Cooper, o Terceiro Conde de Shaftesbury (1671-1713), publicada pela primeira vez em 1711, que o termo ganha sua popularidade<sup>120</sup>. A palavra traz ainda em sua origem mais remota a descrição dos traços ou qualificação de quadro, situação, assim como a exposição e delimitação das qualidades de uma pessoa ou obra<sup>121</sup>.

Esta nova crítica literária, estabelecida pela caracterização dos irmãos Schlegel, representaria uma resposta ao colapso dos gêneros poéticos, à estética tradicional, bem como à crise que passou a existir no seio da crítica de arte, no decorrer do século XVIII. A teorização de Schlegel sobre a novela é parte das discussões sobre esta forma breve no âmbito do primeiro romantismo alemão, acompanhando o pensamento de Goethe, Ludwig Tieck, Schiller e August Schlegel. Friedrich Schlegel entendia o estudo e a análise crítica do texto enquanto documento filológico, através de uma “filosofia da filologia”, e o entendimento do que apenas se deixa entrever, possível somente através do olhar que contemple ao mesmo tempo a letra e o espírito do texto.

A *Charakteristik* se diferencia da resenha-crítica, do ensaio, da simples análise, ou do estudo de um texto. É uma verdadeira arqueologia subterrânea de uma obra, ou das obras de

<sup>118</sup> “Através de uma verdadeira universalidade, pelo contrário, a arte se tornaria, por exemplo, ainda mais artística do que o pode ser isoladamente, a poesia se tornaria mais poética, a crítica mais crítica, a história mais histórica, e assim por diante”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 160, fragmento [123] *Ideias*.

<sup>119</sup> “O caracterizar unifica, decerto, os aspectos transcendentais e empíricos, como a estética de Fichte”. Cf. SCHLEGEL, F. KA-XVIII, p. 294, fragmentos filosóficos [1190].

<sup>120</sup> Cf. BERNSTEIN, John Andrew. *Shaftesbury, Rousseau and Kant. An Introduction to the conflict between Aesthetic and Moral Values in Modern Thought*. London: Associated University Press, 1980.

<sup>121</sup> Segundo o dicionário dos irmãos Grimm, na época, fazer uma caracterização de algo ou alguém seria descrever, desenhar, compor um pequeno “character”: “*machen Sie mir doch einen kleinen Character von ihr*” [Faça-me, pois, uma pequena caracterização dela]. Cf. GRIMM, Jacob; GRIMM Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. München: Deutscher Taschenbuch, 1984. Volume 2, p. 611. (Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1854). “*Character is to represent, symbolize, portray, describe the qualities, to delineate, characterize, a description, delineation, or detailed report of a person’s qualities*”. Cf. *The Oxford English Dictionary*. New York/London: Oxford University Press, 1989, pp. 30-32.

um autor, que leva em conta todos os aspectos: formais, estilísticos, lingüísticos e históricos, e, além disso, procura iluminar o que está apenas em perspectiva, que subjaz na letra do texto como a tendência da obra. A caracterização dos irmãos Schlegel representa um movimento reflexivo de compreensão crítica e dialógica, que nasce com o primeiro romantismo alemão:

“(...) Uma caracterização é uma obra da crítica, um *visum repertum* da filosofia química. Uma resenha é uma caracterização aplicada ou que se aplica em vista do estado atual da literatura e público. Panoramas, anais literários, são somas ou séries de caracterizações. Paralelos são grupos críticos. Da junção de ambos nasce a seleção de clássicos, o sistema cósmico crítico para uma dada esfera da filosofia ou poesia [...] A caracterização é um gênero próprio, específico, diferente, cuja totalidade não é histórica, mas crítica, uma obra de arte crítica”; “Na caracterização se unificam poesia, história, filosofia, crítica, hermenêutica, crítica filológica (...)”  
122.

Esta obra da crítica schlegeliana<sup>123</sup> apontaria não apenas para o que é dado, mas para o que é ainda um vir-a-ser, tentando iluminar a *Tendenz* [tendência] do autor<sup>124</sup>. A caracterização de Schlegel sobre Boccaccio é um documento histórico e literário, onde o crítico, através de um estilo que se revela intencionalmente amplo e multifacetado, descreve a obra do artista italiano e, paralelamente, enumera diversos *topoi* da teoria da novela que seriam também desenvolvidos por seu irmão August Wilhelm, assim como por Ludwig Tieck, Schiller e Goethe.

Ao compor tal trabalho, Friedrich Schlegel tinha em mente o fato de que a verdadeira análise literária deveria sobrevoar a obra nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos, combinando *práxis*, filosofia e poesia<sup>125</sup>. Por meio de seu estilo, Schlegel revelaria sua fidelidade à aceção da *Charakteristik* enquanto novidade, que se encontra inserida no próprio título da caracterização.

<sup>122</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., 1997, p. 140, fragmento [439] *Athenäum*; “*Visum repertum*” “Uma perspectiva descoberta”. Nota de M. Suzuki, página 208, nota 254. “Uma caracterização é um experimento universal infinito” Cf. KA-XVIII, p. 222, fragmento [339].

<sup>123</sup> “Uma característica não deve ser sistemática, mas uma obra de arte”. Cf. SCHLEGEL F. KA-XVIII, p. 107, fragmento [934].

<sup>124</sup> “A crítica se funda numa *Ideia*, antecipação “divinatória” de um todo orgânico ainda não realizado, mas por realizar num progresso infinito. Supõe, portanto um sistema, uma totalidade, a partir da qual examina aquilo que lhe é exterior [...] A crítica tem de ser resultado do desenvolvimento integral do indivíduo, tal como a ironia, que, sendo a máxima lucidez de consciência (intuição intelectual) e o ponto mais alto da formação, nasce da ‘unificação do sentido artístico da vida’ [*Lebenskunstsin*] ‘e do espírito científico’ [*Wissenschaftlicher Geist*]”. Cf. SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 185. “A caracterização é a obra da crítica”. Cf. KA-XVIII, p. 99, fragmento [846].

<sup>125</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., 1997, p. 74, fragmento [116], *Athenäum*. “As divisões da caracterização são pura e simplesmente três: π [Poesia], φ [Filosofia] e πρ [*Praxis*]”. Cf. KA-XVIII, p. 98, fragmento [839].

O substantivo *Nachricht* carrega também um parentesco semântico com a concepção da novela enquanto novidade, que Schlegel descreve como uma anedota, no sentido grego<sup>126</sup>. Assim, o caráter eminentemente aberto da caracterização schlegeliana guarda algo da conversa, do diálogo, da narrativa oral, onde se reproduz um feito, experiência ou narrativa, de forma a colocar [*stellen*] diante [*vor*] de alguém uma experiência passada e, através deste espaço proposital, poder utilizar a imaginação [*Vortellungskraft*] daquele que lê ou ouve o relato. A *Charakteristik* de Schlegel sobre a obra de Boccaccio procura, através deste referido espaçamento, emular certos aspectos da forma literária da novela, permitindo ao leitor a tarefa de preencher, com sua imaginação, os espaços vazios que se deixam apenas entrever na narrativa. Esta escrita que pressupõe o exercício da imaginação criativa do leitor é parte integrante do estilo de Friedrich Schlegel.

Ao resguardar esta acepção da *novidade*, inserida tanto no título de sua caracterização, quanto no termo *Novelle*, Schlegel estaria em consonância com a teoria da novela desenvolvida também por outros pensadores. Em 1795, Johann Wolfgang Goethe, em *Conversas de imigrantes alemães*<sup>127</sup>, descreveu como o tema da novidade se encontra amalgamado à estrutura da novela. A coleção de novelas de Goethe emprega a mesma estrutura da “fuga de um acontecimento adverso”, que se encontra no advento da peste, no *Decamerão*, propiciando o mote e a moldura para as narrativas. A teorização sobre a novela é outra característica deste texto. Além de Goethe, diversos pensadores e críticos se debruçariam sobre esta nova forma narrativa, surgida na literatura alemã com Goethe.

August Wilhelm Schlegel, em uma resenha para o jornal de Schiller *Die Horen* [As Horas], em 1796, afirma que a coleção de narrativas de Goethe lembra, em sua abertura, a série de narrativas do *Decamerão*, de Boccaccio. Mas, se em Boccaccio fugia-se de um cenário de ruína e de destruição, em decorrência da peste, em Goethe, foge-se de um cenário de acontecimentos políticos<sup>128</sup>. Da mesma forma, August Wilhelm descreve como a fantasia, a alegoria e a transição dramática amarram as narrativas, e mesmo a repetição de um acontecimento conhecido, como “a narrativa do jovem procurador”, não prejudicam a

<sup>126</sup> Para Schlegel ‘anedota’ tem o sentido de “novidade”; do grego *anékdotos*, [inédito]. Cf. HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.118.

<sup>127</sup> Cf. GOETHE, Johann Wolfgang. *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: GOETHE, J.W. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. [volume 9].

<sup>128</sup> Cf. SCHLEGEL, August Wilhelm. *Die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Rezension der Horen*. *Allgemeine Literatur Zeitung, Jena und Leipzig*, 1796. In: GOETHE, J.W. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 1531.

construção e o prazer estético que as novelas emprestam<sup>129</sup>. Wilhelm von Humboldt aponta para o papel da coleção de narrativas de Goethe, e a precedência da *Märchen* como forma narrativa na literatura alemã: “A *Märchen* do senhor me parece o primeiro modelo deste gênero [*Gattung*] em nossa literatura”<sup>130</sup>.

Ainda segundo a história do surgimento desta obra, Schiller teria aconselhado Goethe a emular Boccaccio, sobretudo na narrativa do procurador honesto<sup>131</sup>. Mesmo tendo se inspirado em Boccaccio para a composição da moldura de suas narrativas, a originalidade de Goethe está em sua problematização da novela dentro da própria narrativa. Abordando temas como a economia do narrado, das ações e das personagens, a espontaneidade do aparecimento do maravilhoso, bem como a referida questão da novidade, *topos* fundamental desta forma narrativa, Goethe exteriorizaria, na voz de seus personagens, sua teoria da novela:

“(…) Pergunte a si mesmo e pergunte a muitos outros: o que empresta a um acontecimento sua atração? Não é sua importância, nem a influência que tem, mas a novidade. Somente o novo aparenta ser comumente importante, porque causa admiração e põe nossa imaginação por um momento em movimento, tocando nosso sentimento de relance, e deixando nosso entendimento em completo silêncio (...)”<sup>132</sup>.

As descobertas de Goethe no âmbito na novela influenciariam a geração romântica em sua teorização. A concepção do maravilhoso, que mais tarde Ludwig Tieck utilizaria como fundamento de seu *Wendepunkt*, o “ponto de inflexão”, já se encontra inserida nas narrativas destas *Conversas de imigrantes alemães*. Nas narrativas das aventuras de *Bassompierre*, na história de *Ferdinand*, ou no exemplo moral do *procurador honesto*, a obra dialoga com os exempla medievais, as *Novelas Exemplares*, de Miguel de Cervantes<sup>133</sup>, e muitas outras narrativas breves de cunho moral e educativo, onde tanto a aceitação do maravilhoso, quanto a questão do exemplo se coadunam.

<sup>129</sup> Cf. GOETHE, J.W. Op. Cit., 1992, p. 1533.

<sup>130</sup> Cf. HUMBOLDT, Wilhelm von. In: GOETHE, J. W. Op. Cit., 1992, p. 1529.

<sup>131</sup> “Como o senhor me exorta a dizer-lhe o que eu espero da primeira parte ainda em suas mãos, então eu o recorde de sua ideia de fazer uma nova versão da ‘história do procurador honesto’, de Boccaccio”. Cf. SCHILLER, Friedrich. In: GOETHE, J. W. Op. Cit., 1992, p. 1508. Segundo o editor das obras completas de Goethe, o procurador honesto não tem origem em Boccaccio, mas na coleção francesa de novelas *Cent Nouvelles nouvelles*, onde se chamava “*Le sage Nicaise ou l’amant vertueux*”. Cf. GOETHE, J. W. Op. Cit., 1992, pp. 1508 e 1521.

<sup>132</sup> Idem, p. 1012.

<sup>133</sup> “En la fórmula cervantina la aceptación de lo maravilloso, como parte de lo real, reinvidica una realidade sustancialmente compleja, em donde las fronteras entre el “ser” y el “deber ser” ya no resultan diáfanas ni infranqueables y donde las cosas están preñadas de sueños (...)”. Cf. BLASCO JAVIER. *Estudio Preliminar*. In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2001, p. XVII.

Ao final do opúsculo também se encontra a fabulosa *Märchen*, o conto de fadas, dissolvendo a coleção de narrativas em uma exteriorização máxima da imaginação criativa do espírito em sua busca de infinito, tornando-a ainda mais inovadora. Goethe insere nesta obra toda uma teorização sobre a novela que seria desenvolvida pelos irmãos Schlegel, Ludwig Tieck, Schiller, entre outros. Através da voz da baronesa, Goethe nos deixa uma pequena “poética” desta forma narrativa:

“(…) Se o senhor quer nos dar uma história como prova, então, devo dizer-lhe o tipo de histórias de que eu *não* gosto. Não me trazem nenhuma alegria aquelas narrativas nas quais, como no estilo das *Mil e uma noites*, um acontecimento se encaixa em outro, um interesse substitui o outro [...] Para começar, nos dê uma história com poucas personagens e acontecimentos, bem inventada e pensada, real, natural e que não seja maldosa; que traga apenas as ações indispensáveis, e a atitude necessária; [uma narrativa] que não pare, e não se mova muito lenta em algum trecho, mas também não se apresse; onde as pessoas apareçam como se aprecia, não perfeitas, mas boas, não extraordinárias, mas interessantes e gentis. Que sua história seja interessante enquanto a ouvimos, satisfatória quando chegar ao final, e nos deixe um encanto silencioso, que nos faça continuar refletindo (...)”<sup>134</sup>.

Schlegel chegaria a conclusões muito similares às de Goethe em sua caracterização de Boccaccio, na qual dialoga com as teorizações sobre a novela e a tradição das formas breves poéticas de cunho narrativo. A mesma concepção sobre a novidade pode ser encontrada na *Charakteristik* de Schlegel, ou seja, o fato de esta forma narrativa trazer em sua essência a ideia do novo, do inaudito, que desperta a curiosidade. Schlegel somaria a este tópico o fato de ser a novela uma narrativa que acontece em sociedade, o que lhe empresta um caráter sociável e dialógico:

“(…) Mas esta propriedade da novela pode ser imediatamente deduzida de seu caráter original. A novela é uma anedota, uma história ainda desconhecida, narrada de tal maneira como se narraria em sociedade, uma história que em si e por si só precisa poder interessar, sem olhar para a relação das nações e das épocas, para o progresso da humanidade e a circunstância de sua formação. Uma história que, estritamente falando, não pertence à história, e que já traz ao mundo, desde seu nascimento, a disposição para a ironia. Uma vez que ela deve interessar, precisa conter em sua forma algo que para muitos prometa ser estranho ou amável (...)”<sup>135</sup>.

À preocupação de Schlegel e de Goethe com a teorização sobre a novela se soma o interesse mútuo pela literatura e cultura italianas. Desde seu retorno a Jena, em 1799, Friedrich se dedicaria intensivamente ao estudo dos poetas italianos, e, principalmente, de Giovanni Boccaccio. Para este fim, Schlegel tentaria conseguir todas as obras do poeta

<sup>134</sup> Cf. GOETHE, J. W. Op. Cit., 1992, p. 1037. [Itálicos de Johann Wolfgang Goethe].

<sup>135</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 392.

italiano, como o próprio crítico confessa: “Eu consegui levantar todas as obras, com exceção de uma única, a *Teseide*”<sup>136</sup>.

Na caracterização de Giovanni Boccaccio encontraremos aquela visão do todo orgânico, atribuída por Schlegel a qualquer análise que se quisesse qualitativa. Esta crítica da *littérature comme un tout* é a principal distinção de seu saber-fazer crítico<sup>137</sup>. O cerne de seu pensamento é a ideia de que na obra literária deveria coexistir um todo orgânico, completamente coerente e organizado<sup>138</sup>. Este todo orgânico, [*organisches Ganzes*] iluminado pela crítica schlegeliana, revelaria a visão da completude na obra de arte, enquanto medium-de-reflexão e de revelação da criatividade do espírito, em sua busca pela universalidade<sup>139</sup>. A novela, herdeira das formas poéticas narrativas breves, abrigaria na liberdade da forma, e na espontaneidade da matéria narrada sua essência. Como vimos anteriormente, um dos atributos centrais dos estudos de Schlegel sobre Boccaccio, bem como das teorizações de Goethe a respeito da novela, é o fato de esta forma narrativa exteriorizar uma novidade, um “acontecimento inaudito” [*unerhörte Begebenheit*]<sup>140</sup>. Dialogando com estas preocupações teóricas sobre a novela, Ludwig Tieck fundamentaria sua teoria tratando principalmente do *Wendepunkt*, o referido ponto de inflexão:

“(...) Bizarra, voluntariosa, fantástica, levemente divertida, loquaz, entregue totalmente à representação de assuntos secundários, trágica, cômica, profunda; a novela permite todas estas cores e características, mas ela sempre terá aquele ponto de inflexão [*Wendepunkt*] marcante e estranho, que a diferencia de todas as outras formas narrativas (...)”<sup>141</sup>.

<sup>136</sup> Idem, p. 374. Trata-se da Teseida, *A Teseida delle nozze di Emilia*, escrita em torno de 1339-1340. Cf. TATEO, Francesco. *Boccaccio*. Roma: Editori Laterza, 1998, p. 8.

<sup>137</sup> “A caracterização de um indivíduo tem relação com a caracterização do universo; toda pessoa é um microcosmos”. Cf. KA-XVIII, p. 69, fragmento [488].

<sup>138</sup> Cf. THOUARD, Denis. *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*. Paris: Septentrion, 1996, p. 357.

<sup>139</sup> “Universalidade é saturação recíproca de todas as formas e todas as matérias. Só alcança a harmonia mediante o vínculo de poesia e filosofia. [...] A vida do espírito universal é uma cadeia ininterrupta de revoluções internas; nele vivem todos os indivíduos, os originais, eternos. É um genuíno politeísta e traz o Olimpo inteiro em si” Cf. SCHLEGEL, F. Op. Cit., 1997, p. 142, fragmento [451] *Athenäum*.

<sup>140</sup> Esta concepção encontra-se nas “Conversas com Goethe”, de Johann Peter Eckermann: “O senhor sabe, disse Goethe, nós queremos a chamar de *novelle*; pois o que é a *novelle* senão um acontecimento inaudito”. Cf. GOETHE, Johann Wolfgang. *Eckermann Gespräch mit Goethe. Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1999, p. 221. [Volume 39].

<sup>141</sup> Cf. TIECK, Ludwig. *Kritische Schriften*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1848, Band XI [volume XI], p. LXXXVII. “O termo “bizarro” tem consonância com o fantástico e o maravilhoso, também utilizados por Schlegel, para descrever o âmbito onde o Absoluto e a realidade se interpenetram”. Cf. POLHEIM, Karl Konrad. *Novellentheorie und Novellenforschung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965, p.56. “Tieck leva para a teorização da novela, sem perceber, o que muitas vezes torna uma conversa interessante: a mudança brusca”. Cf. KLEIN, Johannes. *Geschichte der deutschen Novellen*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1954, p. 137.

É parte integrante de muitas especulações filosóficas e artísticas deste *Zeitgeist* o debruçar-se sobre a problemática da relação entre o maravilhoso e o cotidiano, na tentativa de romantizar o mundo<sup>142</sup>. O entendimento dos primeiros românticos sobre esta essência do bizarro, do fantástico e do maravilhoso na novela tem estreita ligação com o âmbito do Absoluto e a realidade cotidiana, que parecem se entrecruzar; esta preocupação pode ser percebida em alguns fragmentos de Friedrich Schlegel, nos quais o pensador também se refere à questão da novidade, anteriormente citada:

“(…) Assim como a novela tem de ser nova e surpreendente em cada ponto de seu ser e devir, assim também o conto de fadas poético e, principalmente, a romança deveriam ser talvez, infinitamente bizarros, por esta não quer apenas interessar a fantasia, mas também encantar o espírito e excitar a mente; e a essência do bizarro parece residir justamente em certas ligações e confusões arbitrárias e esquisitas entre pensar, criar e agir (...)”<sup>143</sup>.

Alguns anos mais tarde, em 1871, somar-se-iam a esta problematização da novela, a teoria do falcão [*die Falken Theorie*] e a concepção da silhueta [*Silhouette*], de Paul Heyse. O termo tem origem em uma das novelas de Giovanni Boccaccio<sup>144</sup>. Heyse, apoiado fortemente na concepção do ponto de inflexão, o *Wendepunkt* de Ludwig Tieck, desenvolveria a ideia de que a novela deve ter um ponto central [*Mittelpunkt*] que organizaria o todo da narrativa. Este ponto central, ao qual se direcionariam todos os eventos, possuiria algo de específico, capaz de se ater fortemente à memória, exteriorizando uma *silhueta* marcante do que a novela representaria<sup>145</sup>.

Schlegel utilizaria muitas ideias e reflexões resultantes destas preocupações com a forma e a matéria da novela, surgidas no primeiro romantismo alemão. Encarando a beleza como o produto da intersecção entre o intelectual e o sensível, o ideal e o real, o universal e o particular, o pensador distingue na obra de arte boccacciana a transcendência da alma individual do artista, que seria a manifestação particular do absoluto e universal. Nesta manifestação artística o individual se torna a própria revelação do *Zeitgeist*, o espírito de um

<sup>142</sup> “O famoso postulado de Novalis de que ‘o mundo precisava ser romantizado’ é, em certo sentido, a expressão de uma insuficiência [...] é necessária a mudança, e Novalis denomina esta mudança como o romantizar” Cf. PIKULIK, Lothar. *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, p.13.

<sup>143</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 137, fragmento [429] *Athenäum*.

<sup>144</sup> Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *The Decameron*. London: Penguin Books, 1972, p. 425. Tradução e notas de MC WILLIAM, G. H. [Nona história, quinto dia].

<sup>145</sup> Cf. SCHUNICHT, Manfred. Op. Cit., 1960, p.56. “A prova da excelência do assunto de uma novela é encontrada no fato de que o resumo de seu conteúdo possa ser feito de forma bem sucedida, em poucas linhas, da mesma maneira como os antigos italianos davam pequenos títulos a suas obras, revelando aos peritos, já em sua raiz, o valor específico do tema” Cf. HEYSE, Paul. *Deustcher Novellenschatz*. München: Rudolph Oldenbourg, 1871, p. XIX.

tempo. As novelas boccaccianas, a exemplo da narrativa breve em Goethe, e como a etimologia do nome já revela, são o *locus* daquele efeito de novidade, de matéria inaudita.

A novela traz em sua estrutura a qualidade de um caso que se conta em sociedade. Esta singularidade advém, certamente, de seu caráter eminentemente oral. Ao buscar a essência da forma literária denominada novela, Schlegel procura caracterizar esta forma narrativa a partir daquilo que se encontra em seu centro [*Mittelpunkt*], a saber, o caráter dialógico, bem como a referida questão do novo, da novidade, qualidades muito caras aos primeiros românticos alemães. Estas questões sobre o dialogismo e a novidade se encontram inseridas nos próprios títulos escolhidos para muitas obras destes autores, como nos exemplos das “*Conversas de imigrantes alemães*”, de Goethe, ou na “*Conversa*” sobre a poesia, de Schlegel.

Para atingir a gênese da novela, Schlegel procurou traçar o caminho percorrido pela narrativa, desde as formas breves de cunho narrativo medievais, até Giovanni Boccaccio, o responsável pela sistematização e a elaboração mais acurada desta forma narrativa. Na caracterização, transparece o fato de que o tom, o estilo e o tratamento dos grandes temas da Antiguidade, por parte do grande poeta italiano, lhe eram extremamente familiares. Também familiar ao crítico deve ter sido o longo caminho trilhado pela poesia breve de cunho narrativo, desde sua origem nos séculos XI e XII, com o *lai* de Marie de France e o *fabliau*, até as narrativas boccaccianas.

A familiaridade com a poesia e arte italianas parece ter sido o fruto da pesquisa e do estudo realizados por Schlegel desde a sua mais tenra juventude. O que se desenvolve na caracterização é resultado da intersecção entre as reflexões filosóficas e poéticas de Friedrich Schlegel, e tende a ser o produto de ideias que se encontram também inseridas nas reflexões do primeiro romantismo alemão. Desde os “anos de aprendizado filosófico”<sup>146</sup>, ainda enquanto jovem, até as obras que seriam publicadas na revista *Athenäum*, e em seus fragmentos, Schlegel desenvolveria constantemente o tema do imbricar entre a poesia e filosofia. Esta simbiose representaria uma forma de solução para a crise da crítica de arte e mesmo da teoria do conhecimento, ocorrida no decorrer do século XVIII. Sua caracterização é o resultado destas meditações sobre a nova posição do crítico de arte [*Kunstkritiker*].

---

<sup>146</sup> Os anos de aprendizado filosófico de Friedrich Schlegel, que compreendem seus estudos filosóficos, filológicos e também poéticos, assim como os fragmentos relacionados a estes temas, estão documentados nos volumes XVIII e XIX da edição crítica de Ernst Behler *et alii*. O termo faz menção aos “Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister”, obra de J. W. Goethe. Cf. SCHLEGEL, F. KA-XVIII e KA-XIX.

Em sua *Charakteristik*, Schlegel descreve a travessia realizada pelo artista, como o demiurgo que torna visível a natureza enquanto manifestação do espírito. As novelas boccaccianas seriam o *locus* onde toda a tradição que começara pela narrativa breve francesa tem sua sistematização, acabamento e esplendor. O crítico observa a construção clara dos períodos, o tom, o estilo, bem como a influência exercida em Boccaccio da tradição literária latina, da épica grega, das lendas troianas, e da herança das formas poéticas breves francesas de matéria bretã. Schlegel também demonstra que as novelas boccaccianas representariam a fusão de vários estilos narrativos, e que eram, enquanto fenômeno estético e cultural, o resultado de mudanças estruturais na literatura européia; estas mudanças seriam apenas observáveis através de uma crítica capaz de mesclar o poético, o filosófico, o filológico e o crítico<sup>147</sup>.

Antes de perpassar a obra completa do poeta italiano, o crítico alemão principiaria sua análise tratando do *Decamerão*, obra com a qual também fechará sua caracterização. Chamando a atenção para os detalhes, a intencionalidade da obra, a “mão exercitada” do poeta italiano, a “ordem entre as partes e o todo”<sup>148</sup>, Friedrich aponta, inicialmente, para a estrutura na construção poética de Boccaccio, onde cada elemento é membro integrante do todo. Aliada a esta relação intrínseca entre as partes e o todo estaria implícita a ideia de um controle instintivo [*instinkmäßig*] sobre a exteriorização artística:

“(...) Quando se lê o *Decamerão* com atenção, vê-se não apenas um talento resolutivo, uma mão exercitada e segura no detalhe, mas percebe-se, igualmente, o propósito e organização do todo: um ideal de obra claramente pensado, concebido com inteligência e realizado com sensatez. Onde tal inteligência se mostra associada a um controle instintivo sobre o mecânico, que, erroneamente, já é ele mesmo chamado de gênio, aí, e somente aí pode nascer o fenômeno que denominamos arte, e que honramos como um estranho vindo de regiões superiores (...)”<sup>149</sup>.

Friedrich faz menção à formação ou cultivo [*Bildung*], e a referida acepção do todo orgânico, para justificar a questão da constituição da obra de arte, do que é formado, e do desenvolvimento do próprio artista. A obra de arte, na visão de Friedrich Schlegel, revelar-se-ia enquanto exteriorização artística, e como reflexão sobre si mesma. Ao ser tanto forma de exteriorização da arte, como ideia da arte, a obra romântica representaria, simultaneamente,

<sup>147</sup> “Tal ciência da literatura européia não tem lugar nas obras especializadas de nossas universidades [...] A literatura européia ainda não foi revista, mas a palavra decisiva sobre ela não cabe à história da literatura, mas à crítica literária. Para isso, na Alemanha temos Friedrich Schlegel”. Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Tübingen: Francke Verlag, 1993, p. 26.

<sup>148</sup> Schlegel utiliza expressões muito semelhantes ao definir a obra de Denis Diderot (1713-1784), *Jacques o Fatalista*, em seu ensaio “Conversa sobre a Poesia”: “É um livro projetado com inteligência e executado com mão segura”. Cf. SCHLEGEL, F. KA-II, p. 331.

<sup>149</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. KA-II, p. 373.

uma ação e um pensar, um refletir sobre a sua condição, aproximando os âmbitos da filosofia e da poesia.

Quando a obra de arte literária, refletindo sobre sua própria matéria, revela o ideal implícito em sua constituição, como no caso da novela em Giovanni Boccaccio, ela o faz através de paradigmas poéticos e filosóficos. Desta maneira, a obra de arte romântica é ao mesmo tempo exteriorização artística, reflexão, e ideia de arte em si mesma <sup>150</sup>. É na simbiose entre a filosofia e a poesia, imbricadas no primeiro romantismo alemão, que deve ser entendida a concepção romântica de Friedrich Schlegel sobre a análise crítica do fenômeno artístico. A arte seria, a partir de então, não apenas a mera cópia da natureza, mas, através da criatividade do espírito, a reflexão sobre si mesma. Liberta dos paradigmas estéticos da *imitatio*, através da disposição da criatividade e da liberdade do gênio humano, a expressão artística se revelaria enquanto medium-de-reflexão. São mudanças radicais que acontecem no decorrer do século XVIII, na passagem da *Aufklärung* [Iluminismo] ao romantismo, onde ocorre, grosso modo, o “deslocamento de problemática, do relógio e do relojoeiro para o jardineiro e seu jardim” <sup>151</sup>.

Com as alterações que atravessam o século, a arte passaria a ser entendida como um organismo que tem suas leis autônomas. A concepção de *Bildung* na caracterização de Schlegel, além de remeter à metáfora orgânica do cultivo, dialoga também com a herança de Kant, os escritos de Schiller, a discussão entre o primeiro romantismo alemão e a *Aufklärung*, e, finalmente, com a tradição do pensamento de Herder. Para este, a *Bildung* seria uma forma de plenitude que age de maneira misteriosa e espontânea em benefício da revelação. Na caracterização que Schlegel faz de Boccaccio são definidos os dois âmbitos de atuação da *Bildung*, a saber, sua influência na concepção da obra de arte, e sobre o espírito humano:

“(…) A arte forma, mas ela também é formada; não apenas o que é formado, mas também o próprio criador é um todo orgânico, tão certamente como ele é um artista, e cada artista tem sua história, compreendê-la, explicá-la e apresentá-la é tarefa suprema da ciência que, sob o nome de crítica, até agora foi mais buscada do que encontrada. Interessa-nos, com razão, aquilo que é formado, esta é mesmo a única coisa interessante que há para aquele que se elevou à visão do todo, na qual a verdade e a beleza são uma coisa só (…)” <sup>152</sup>.

<sup>150</sup> Cf. BERNSTEIN, J. M. *Classic and Romantic German Aesthetics*. London: Cambridge University Press, 2006, p. XXXI.

<sup>151</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a Poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 13. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann.

<sup>152</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. KA-II, p. 373.

Na análise schlegeliana também se encontra inserida a resposta de Herder a este mau finalismo iluminista. Sua visão da formação ou cultivo do homem que busca a plenitude da revelação divina representa a antítese da aporia do Iluminismo. No primeiro romantismo alemão, a *Bildung* seria o âmbito da possibilidade de completude do homem pela união cósmica com a natureza, a poesia e a filosofia, e não apenas a procura pela perfectibilidade humana, através do finalismo antropomórfico da *Aufklärung*. É a partir de tal contexto, que Friedrich Schlegel construiria sua crítica de arte. A caracterização schlegeliana parte de sua preocupação com a questão do todo orgânico na formação humana, o problema do conhecimento, a gênese da obra de arte, a própria possibilidade de existência da crítica literária, e de seu posicionamento crítico em relação aos ditames da *Aufklärung*.

Para Herder, um dos maiores dilemas da filosofia do Iluminismo seria a tentativa de elucidar a História, como se esta visasse apenas e simplesmente instaurar a racionalidade na Europa. Este viés representa um finalismo antropomórfico, no qual se ausenta a verdadeira compreensão dos desígnios da Providência, colocando o homem no centro de uma suposta evolução. Schlegel, herdeiro destas concepções de Herder, assim com outros pensadores do primeiro romantismo alemão, entende a obra de arte como exteriorização de um todo orgânico. Esta visão da organicidade pode ser encontrada, de certa maneira, na preocupação de Schlegel com o contexto histórico das obras. Friedrich buscaria elucidar os detalhes de cada *opus* de Boccaccio, desde as obras da época napolitana, como a *Fiammetta*, *La caccia di Diana*, o *Filocolo* e a *Teseida*, até o *Decamerão*, sua mais famosa criação, iluminando a tendência e a intenção de cada obra de Boccaccio. O que Friedrich procurava, entre outras coisas, era a impressão duradoura do artista, fato que, segundo Schlegel, somente poderia ser alcançado quando caracterizamos a particularidade de um espírito original com todo cuidado. Outro aspecto interessante é a apresentação do método de sua caracterização. O crítico parte de uma análise que procura estabelecer nas próprias obras sua gênese, o estilo, as nuances e a ordem cronológica, assim como as características históricas e formais:

“(...) Eu inicio entre as primeiras obras com *Teseida* e o *Filostrato*, e lembro aqui, de uma vez por todas, que os testemunhos históricos e certas indicações para a cronologia das obras de nosso poeta, assim como as relações mútuas que decidem inteiramente sobre o antigo e o novo, se encontram nelas mesmas; e, quando for preciso levar em consideração o estilo para determinar o lugar de uma ou outra obra, nos ensaios da juventude e nas obras tardias este é tão visível e nitidamente diferente, que não deve surgir dúvida alguma em qual dos dois períodos será preciso incluí-lo (...)”<sup>153</sup>.

<sup>153</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. KA-II, p. 376.

Como foi dito, há nos escritos de Schlegel uma qualidade ou característica dialógica, que parece ecoar diversas obras e preocupações românticas, nas quais surgem denominações como “conversa” [*Gespräch*], “fala” [*Rede*] ou “narrativa” [*Erzählung*], todas muito caras às composições dos primeiros românticos. Este dialogismo, que carrega em si um espaço intencionalmente aberto, que permite observar um problema por diversos ângulos, presente no estilo schlegeliano, pressupõe a atividade de espírito por parte do leitor <sup>154</sup>.

Como já afirmara em sua caracterização do *Wilhelm Meister*, de Goethe: a unidade da obra de arte, em seu todo, não pode ser perdida na análise dos detalhes; esta é uma das diferenças cruciais entre a resenha, a crítica literária e a caracterização. Na *Charakteristik*, o crítico deve ter em mente o fato de que “toda obra de arte primorosa, seja do estilo que for, sabe mais do que diz, e quer mais do que sabe” <sup>155</sup>. É com um olhar sobre esta qualidade implícita no espírito da obra artística que a caracterização deve mesclar o que se pode comunicar [*mitteilen*], com os aspectos da obra que não se encontram neste âmbito. A exegese literária deve também contemplar aquilo que não se deixa exteriorizar por signos, que não tem intermediário [*unmittelbar*], que “na verdade é incomunicável, e só desta forma surge como uma verdadeira caracterização” <sup>156</sup>. A tarefa do crítico seria a de entender e criticar tais aspectos velados no texto literário, sendo ao mesmo tempo crítico e filósofo, um filósofo crítico <sup>157</sup>. Nesta síntese entre o espírito e a letra de uma obra, a reflexão involuntária do verdadeiro chiste do espírito crítico, o pensador alemão busca se distanciar dos paradigmas da estética e da crítica tradicionais de seu tempo.

A preocupação com o contexto histórico das obras é outra característica da crítica de Friedrich Schlegel. É o que se entende, quando Friedrich afirma que a ordem cronológica das

<sup>154</sup> A questão do “dialogismo” e das formas “dialógicas” já se encontrava inserida no discurso de Friedrich Schlegel, no final do século XVIII. “Uma coisa é clara, quanto mais um romance for uma narrativa dialógica, mais primoroso ele será”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. KA-XVII, p. 290, fragmento [77]. “Os romances são os diálogos socráticos de nossa era”. Cf. SCHLEGEL, F. Op.Cit., 1997, p. 23, fragmento [26] *Lyceum*. “Um diálogo é uma cadeia ou coroa de fragmentos”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 59, fragmento [77] *Athenäum*.

<sup>155</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Über Goethes Meister*. In: KA-II, p. 140.

<sup>156</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Über Goethes Meister*. In: KA-II, p. 140. As referidas acepções contêm em sua raiz o substantivo “*Teil*”, que significa “parte”. Em alemão o julgamento, *Urteil*, remete a uma divisão primitiva *Urteilung*, em virtude da qual existiria um sujeito e um objeto. Cf. BERNSTEIN, J. M. *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. XXV.

<sup>157</sup> “Combinação perfeita de gênio filosófico e poético, O filósofo crítico é o único capaz de compreender porque “espírito e palavra” são a essência do homem ou a própria “essência de Deus”. Fazer crítica não consiste, por isso, em outra coisa senão na “comparação entre o espírito e a letra de uma obra”. Com isso, todo o problema da hermenêutica poderia ser expresso nos seguintes termos: o “caráter”, a “essência”, o “sentido” da obra não se encontra nem na letra, nem no espírito, mas entre eles, isto é no meio (*Mitte*)” Cf. SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 214.

obras e sua historicidade devem ser buscadas nelas mesmas <sup>158</sup>, e ressalta que não se pode acertar com precisão o caráter de um poeta em todos os seus aspectos antes que se “tenha encontrado o círculo da história da arte ao qual ele pertence, o todo, do qual ele próprio é apenas um membro” <sup>159</sup>. Ao distinguir toda a grandeza do poeta italiano, e, “perceber um sentido e uma intenção superiores no contexto, composição e no tratamento” <sup>160</sup> da obra [*Decamerão*] de Boccaccio, o crítico alemão recorre ao referido conceito de tendência, um dos elementos centrais de sua caracterização.

Buscar a intenção, ou seja, o aspecto mais singular e autêntico da obra de um autor, aquilo que Friedrich denomina *Tendenz*, seria um dos fins da caracterização para o estudioso alemão. Quando a crítica busca entender a obra como exteriorização artística e, ao mesmo tempo, como filosofia da arte, ou seja, poesia e filosofia, ela adentra o âmbito onde é necessário estabelecer não apenas o que a obra tem em si, mas para onde aponta. Com o primeiro romantismo alemão surge o entendimento de que a arte deixa entrever através da liberdade do homem, algo que ultrapassa a aparência, revelando o espírito, o pensamento. A imaginação criativa do espírito faz da obra de arte romântica algo além da reprodução mimética: é a exteriorização artística que se baseia “na identidade da atividade consciente e inconsciente” <sup>161</sup>. Friedrich estabelece, através de sua crítica, a capacidade de evocar ambos os lados da equação, a aparência, o sensível na exteriorização artística, e o espírito, que em sua tendência transparece a essência da mesma:

“(…) torna-se compreensível que ela [a tendência], precisamente na Fiammetta, aparece em seu mais elevado esplendor; e se conseguirmos relacionar o caráter da novela com este conceito da tendência do artista, então teremos encontrado um ponto central e uma perspectiva comum para todas as suas obras, que, muito acertadamente, se considerariam apenas como aproximações e preparativos para a Fiammetta, ou para a novela, ou como tentativas de ligação espontânea e articulação entre as partes oscilantes e flutuantes entre as duas (...)” <sup>162</sup>.

Estas questões encontrar-se-iam inseridas no pensamento crítico e na caracterização de Schlegel, sendo fatores que fundamentariam seu estilo e seu *modus faciendi*. A exegese literária de Schlegel representaria uma forma de síntese crítica entre o sensível e o supra-sensível na análise da obra artística. Com a busca pela afirmação positiva do crítico de arte

<sup>158</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 376.

<sup>159</sup> Idem, p. 391.

<sup>160</sup> Idem, p. 374.

<sup>161</sup> “Necessidade e liberdade se relacionam como inconsciente e consciente. A arte se baseia, por isso, na identidade da atividade consciente e inconsciente”. Cf. SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 47, [§ 19]. Tradução de Márcio Suzuki.

<sup>162</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 393.

[*Kunstkritiker*], Schlegel revela a saída do embate levantado pela antinomia do gosto, de Immanuel Kant. A indicação de que o gênio se refere à natureza supra-sensível do homem ocorre no momento em que se apresenta a solução para a antinomia da crítica do gosto<sup>163</sup>. A caracterização schlegeliana tenta se constituir nesse exercício da reflexão crítica, onde o gênio, enquanto juízo reflexionante, procura, através de reiteradas leituras, este denominado princípio vivificador da mente. O gênio, entendido como o interstício entre o sensível e o supra-sensível, expressaria o juízo reflexionante, sendo a ponte invisível, enquanto torna visível [*macht sichtbar*] seu objeto: a arte como o medium-de-reflexão entre o entendimento e a razão<sup>164</sup>.

Em sua crítica divinatória, mescla de crítica, hermenêutica e profetismo poético, Schlegel abarcaria, através da travessia adversa entre a letra e o espírito do texto, os dois lados da antinomia do gosto kantiana. Verdadeira “prova da realidade de nossos conceitos”<sup>165</sup>, a *Charakteristik* que Friedrich compôs sobre Boccaccio é exemplo do uso da intuição como forma de corroborar e fundamentar a precedência do poeta italiano enquanto criador da novela. Para tal fim, o crítico alemão traça uma linha temporal que abrange desde as obras da juventude até a maturidade de Boccaccio, abarcando os principais motivos ou *topoi* que o atraíram à obra do grande poeta italiano.

Dentre os temas recorrentes na caracterização de Boccaccio, destacam-se, entre outros, a representação indireta do subjetivo pela forma narrativa então denominada novela; a permanência de um elemento romanesco que perpassa todas as obras poéticas de Giovanni Boccaccio; relacionado, de certa maneira, com a busca pela mitologia como um ponto central [*Mittelpunkt*] para a poesia moderna, inserida no referido ensaio “*Conversa sobre a poesia*”; o tratamento moderno ou romântico que se empresta a obras da Antiguidade, assim como, ao contrário, o uso de fábulas modernas vestidas em costumes antigos, representando a voz dos heróis da Antiguidade clássica, e, finalmente, a representação no *Decamerão* de toda uma

<sup>163</sup> A antinomia do gosto está relacionada à impossibilidade de um juízo universal sobre as obras artísticas, surgidas depois das *Críticas* de Kant. Cf. LACOSTE, Jean. *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 30.

<sup>164</sup> “A arte é uma determinação do medium-de-reflexão, provavelmente a mais fecunda que ele recebeu. A crítica de arte é o conhecimento do objeto neste medium-de-reflexão”. Cf. BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 71. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. Em nossa sentença há uma pequena alusão à conhecida frase de Paul Klee: *Kunst gibt nicht das Sichtbarer wieder, sondern Kunst macht sichtbar*: “A arte não reproduz aquilo que é visível, mas torna visível” [aquilo que nem sempre o é]. Cf. KLEE, Paul. *Schöpferische Konfession*. In: *Kunstlehre*. Leipzig: Springer Verlag, 1987, p. 26.

<sup>165</sup> “A prova da realidade de nossos conceitos requer sempre intuições”. Cf. KANT, Immanuel. Op. Cit., 2008, p. 195. [§ 59. Da beleza como símbolo da moralidade].

tradição das formas breves que se dissolve no amor romântico<sup>166</sup>. A capacidade da novela em preservar certa objetividade, mesmo quando narra temas subjetivos, é uma das qualidades que a torna tão peculiar e de singular interesse enquanto forma literária. Esta qualidade da novela, que permite ocultar o subjetivo de maneira tal que se torne universal e objetivo, é similar a outras exteriorizações dos primeiros românticos. As cartas, diálogos, fragmentos e conversas são formas literárias que abrigam um âmbito dialógico e sociável, Nas quais é possível a discussão de temas e conceitos a partir de diferentes ângulos, e um problema pode ser revisitado pelas mais diversas direções<sup>167</sup>.

Toda a comunicabilidade da forma literária breve da novela, tão cara aos membros do primeiro romantismo alemão, não deixa de revelar a busca schlegeliana pelo entendimento da poesia e da prosa, bem como dos problemas estéticos e filosóficos de seu tempo, apenas adquiridos mediante estudo e pesquisa diligentes. Estas formas dialógicas da conversa, do diálogo e do simpósio, podem ser constatadas na obra *Conversa sobre a poesia*, onde Friedrich Schlegel também se refere, ainda que apenas ligeiramente, a Boccaccio<sup>168</sup>. A obra refletiria o ambiente de sociabilidade da casa de August Wilhelm Schlegel e Caroline, em Jena, no final da década de 1790, onde circulavam Novalis, Friedrich Schlegel, Dorothea Schlegel, Schleiermacher, Ludwig Tieck e F. W. J. Schelling, entre outros. As considerações estéticas e filosóficas que perpassam a “*Conversa sobre a poesia*” demonstram o estudo e a admiração que nutriam pela filosofia, bem como sua busca pelo entendimento das questões mais prementes do *Zeitgeist*<sup>169</sup>.

Prosseguindo em sua *Charakteristik*, Friedrich Schlegel buscará subsídios biográficos para sua análise. Após a referência à *Bildung* como formação ou cultivo do homem, o crítico alemão dá continuidade à caracterização crítica de Giovanni Boccaccio com

<sup>166</sup> “A beleza clássica da linguagem poética em Tasso tem outro caráter e se dissolve por completo no elemento da graça e do amor românticos”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 392.

<sup>167</sup> “Pois o poeta fala em sua própria pessoa, ou põe seus pensamentos na boca de outras pessoas, sua obra pode ser uma fala contínua, ou uma conversa”. Cf. ENGEL, Johann Jakob. *Über Handlung Gespräch und Erzählung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1964 (1774), p. 180.

<sup>168</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Gespräch über die Poesie*. KA-II, p. 284.

<sup>169</sup> “Resta a obrigação de reconhecer que conheciam mais filosofia e a cultivavam mais assiduamente que, por exemplo, Goethe ou, mesmo Schiller. Além da prática do *sinfilosofar* (filosofar em conjunto, simpática e sinfonicamente) inventada por Schlegel, estudavam industriosamente (*fleißig*) a filosofia crítica de Kant, a doutrina-da-ciência de Fichte, a *Naturphilosophie* e o sistema da identidade de Schelling e escreviam, a propósito, observações perfeitamente pertinentes”. Cf. TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Novalis: O Romantismo Estudioso*. In: NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: Fragmentos, diálogos e monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 12. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho.

a comparação da vida deste com a de dois grandes poetas italianos, Dante Alighieri (1265-1321) e Francesco Petrarca (1304-1374):

“(...) Ele viveu na época em que a antiga literatura começava a reviver na Itália, quando a poesia italiana estava em seu mais elevado e magnífico auge, e os poemas e narrativas dos franceses e provençais, em versão original ou em traduções e imitações, eram as leituras favoritas das classes elevadas em toda a Europa. Ele nasceu em 1313, oito anos antes da morte de Dante e nove depois do nascimento de Petrarca, morrendo exatamente no mesmo ano que este, em 1374. Ele viveu para sua arte, e já em tenra juventude rompeu todas as barreiras, com os quais se queria restringi-lo, arrebatando-o para uma felicidade burguesa. Suas relações sociais foram instáveis, frequentemente adversas, mas os florentinos necessitaram dele muitas vezes, em importantes missões diplomáticas (...)”<sup>170</sup>.

O aspecto biográfico do trecho parece ter o intuito de ambientar a caracterização de Schlegel. Ao longo de toda a *Charakteristik*, o crítico alemão descreve o tom, a estrutura, os aspectos intrínsecos e extrínsecos, bem como a forma das novelas e poesias de Giovanni Boccaccio, fazendo uso de um estilo que parece emular a qualidade dialógica que a novela traz em si. Além deste movimento crítico, a caracterização schlegeliana é ela mesma um exemplo do que Friedrich acreditava ser a crítica, quando dizia que “apenas a poesia poderia criticar a poesia”<sup>171</sup>. Na caracterização schlegeliana pode-se perceber, de certa forma, a tríade manifesta no espírito do poeta, exteriorizada na obra artística como a tendência, o tom e a forma da obra de arte:

“(...) A linguagem é leve como a métrica, não muito artificial, mas clara na construção dos períodos, extremamente fluente e muito agradável de ler. Não é preciso ser italiano para sentir com toda a certeza como é incomparavelmente mais artificiosa a estância, não apenas em Tasso, mas também as de Ariosto, mesmo lá onde este parece mais descuidado. Mas será que a insuperável graça de um e o empenho clássico de outro esgotaram todo o caráter deste tipo de verso? Não poderiam existir casos nos quais o poeta tivesse de ter o mais completo controle sobre a criação desta espécie de verso, no entanto, retornasse intencionalmente ao ingênuo descuido das primeiras tentativas, para expressar e imitar também neste estilo a particularidade do todo, como em um jogo paródico? (...)”<sup>172</sup>.

A questão do tratamento da obra literária, a retomada de uma fábula antiga em roupagem moderna, ou romântica, nos termos de Schlegel, e o uso de modelos clássicos em uma obra moderna, são uma constante desta *Charakteristik*. Schlegel acreditava ter encontrado também no *Filostrato* este tratamento especial da matéria narrada, onde o artista, ao investir em nova roupagem para matéria antiga, deixaria à mostra certas peculiaridades da trajetória da narrativa, que de outra forma não seriam particularmente visíveis. Para o

<sup>170</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 375.

<sup>171</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 38, fragmento [117] *Lyceum*

<sup>172</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 377.

estudioso, este jogo que se dá em certas obras retomadas de antigos poetas, é de especial interesse á caracterização das novelas:

“(…) Onde o tratamento for gracioso pode ser um jogo cortês e inteligente da fantasia transpor opiniões e costumes modernos, de maneira moderna e com a leveza moderna, para a estrutura da Antiguidade heróica, e compor poemas em honra dos veneráveis nomes dos heróis, as fábulas onde é inventada a própria essência da história, inventada de maneira moderna, seriam de longe, quase que exclusivamente, as mais propícias. Aqui a paródia já está no todo, de modo que pode ser evitada nos detalhes; assim, o poeta é levado espontaneamente ao gracioso, e protegido para não cair na paródia. (...)”<sup>173</sup>.

A *Teseida*, obra adaptada por diversos poetas, é também analisada por Schlegel em sua caracterização. Segundo a crítica italiana, estas obras teriam sido adaptadas por Boccaccio da longa tradição francesa relacionada ao Romance de Tebas e suas variantes. Da mesma forma, Chaucer faria uso da versão de Boccaccio, e Granucci a transformaria em prosa, em 1579<sup>174</sup>. Giovanni Boccaccio teria escrito a *Teseida* entre 1339 e 1341, ao final de sua longa estadia em Nápoles, quando seu caso com Maria d’Aquino, a Fiammetta, parece ter chegado a um fim quase inevitável. O diálogo com um de seus grandes mestres, Virgílio, é outro elemento presente na obra. Fiammetta, a amada, aparecerá em diversas obras de Boccaccio, como o *Filocolo* e a *L’Elegia di Madonna Fiammetta*, além de ser parte integrante da *lieta brigata*, o grupo de jovens que narra as cem histórias do *Decamerão*. Contemplando esta longa tradição que se exterioriza na obra de Boccaccio, Friedrich Schlegel busca caracterizar as obras do poeta italiano através da relação que suas obras mantêm entre si:

“(…) O caráter principal desta fábula é a simplicidade, na verdade, uma simplicidade quase colossal; muitas histórias simples daqueles bons velhos tempos nos chegaram, todavia uma tão simples como esta não se encontra facilmente. A propósito, o ritmo e as circunstâncias são as mesmas em Chaucer que em Granucci; mas, neste, muitas personagens ainda são citadas brevemente, em parte mitos antigos ou recém inventados, que não mais aparecem em Chaucer, o que é uma prova da riqueza do desenvolvimento da *Teseida* de Boccaccio (...)”<sup>175</sup>.

<sup>173</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 378. Em diversos fragmentos, Schlegel observa a questão do tratamento ou da tradução de obras antigas: “Para poder traduzir perfeitamente dos antigos para o moderno, o tradutor teria de dominar tanto este último que, se necessário, poderia fazer todo o moderno, mas ao mesmo tempo entender tanto o antigo que, se necessário, não poderia apenas imitá-lo, mas também criá-lo de novo”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 126, fragmento [393] *Athenäum*.

<sup>174</sup> Cf. WEEVER, J. *Chaucer Dictionary*. London: Garland Publishing, 1988, p. 132. Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *Opere in versi. Corbaccio, Trattarello in laude di Dante, Prose Latine, Epistole*. Milano. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1965, p. 1267.

<sup>175</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 379. Schlegel refere-se ao escritor latino Stacio, Publius Papinius Stacius, (45-96 A.D.), e sua composição denominada “*Tebaida*”, bem como Giovanni Battista Guarini (1538-1612), e sua obra “*Il Pastor Fido*”.

No trecho, é possível apreender o referido diálogo entre obras de origem similar, que perpassa a tradição latina e chega até Boccaccio. O crítico alemão empenha, no exemplo da análise da *Teseida*, uma atenção especial aos detalhes filológicos, de forma a iluminar os diversos tratamentos a que a obra foi submetida. Sua análise abrange as adaptações sofridas, como a referida versão do escritor romano Stacio, discípulo de Virgílio, que retoma a tópica de Édipo e de Tebas, do trágico grego Sófocles, o qual, por sua vez, é também emulado por Boccaccio, Guarini, Chaucer e Shakespeare<sup>176</sup>.

Arcitas e Palemon, os personagens da *Teseida* de Boccaccio<sup>177</sup>, enamorados de Emilia, são uma referência clássica, reaparecendo de maneira similar em Chaucer<sup>178</sup>. Quando tratava das obras que dialogam com a tradição literária, o estudioso alemão esperava que o crítico de literatura fosse capaz de captar, no cerne das obras, não apenas o nexos com o período histórico, no qual a obra se insere imediatamente, mas a sua inserção na história da literatura como um todo:

“(…) Para qualquer um que queira seguir os passos de Schlegel hoje em dia, as implicações que decorrem de sua descrença em uma poética normativa são um pouco intimidantes. Se não existem regras de bom gosto que conduzam aos juízos de valor, então o crítico, em última instância, deve depender apenas de si mesmo, e o que Schlegel requer dele, se ele quiser cumprir sua missão, beira o impossível. ‘O bom crítico e caracterizador’ [*Charakteristiker*], escrevia Schlegel, ‘deve observar de forma versátil, fiel e conscienciosa como o físico, medir e calcular milimetricamente como o matemático, classificar e rubricar atenciosamente como o botânico, dissecar como o anatomista, distinguir como o químico, sentir como o músico, imitar como o ator, compreender de forma prática como um amante, ter a visão do todo como um filósofo, estudar circularmente como um artista, ser severo como um juiz, religioso como um antiquário e entender o momento como um político, entre muitas outras coisas’ (...)”<sup>179</sup>.

Depois de ter analisado as características mais diversas da forma e do conteúdo das obras *Filocolo*, *Filostrato*, *Ninfale Fiesolano*, *Teseida*, *Ameto*, *Amorosa Visione*, *Laberinto d’Amore*, *Corbaccio* e a *Fiammetta*, e de ter destacado nestas toda a influência que exerceriam na composição das futuras novelas em Boccaccio, seu diálogo com a tradição das formas poéticas breves francesas, e seu caráter eminentemente narrativo, Friedrich chega ao cerne de sua *Charakteristik*: o *Decamerão*. Como foi dito, todas as obras poéticas de

<sup>176</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 379.

<sup>177</sup> Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *Opere in versi. Corbaccio, Trattarello in laude di Dante, Prose Latine, Epistole*. Milano. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1965, p. 1267.

<sup>178</sup> Cf. CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1987, p. 6 [*The Knight’s Tale*].

<sup>179</sup> Cf. EICHNER, Hans. *Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik*. In: VON WIESE, Benno; MOSER, Hugo. *Deutsche Philologie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1970, vol.88, p. 19. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. KA-XVI, p. 138, fragmento [635]. Fragmentos sobre literatura e poesia, época [V].

Boccaccio serviram para fundamentar aquela que seria a obra prima do italiano, onde a forma narrativa da novela tem sua sistematização e estrutura concretizadas.

Schlegel descreveu em detalhes a fábula, a forma, a versificação e as mais diversas particularidades das obras poéticas, todavia, o crítico se abstém de fazer um exórdio da caracterização do *Decamerão*. Para Friedrich Schlegel, quem houvesse observado o panorama literário que lhe fora oferecido, e fora capaz de discernir os tópicos centrais das formas poéticas narrativas de Boccaccio, já possuiria um fundamento básico sobre suas diversas fases, não tendo dificuldade alguma em compreender a grandeza desta obra do poeta italiano:

“(…) Fazer uma descrição do *Decamerão* seria supérfluo. Depois que tratei de suas outras obras, a moldura deve estar incomparavelmente mais compreensível àqueles que até agora apenas conheciam esta obra de Boccaccio, uma vez que pudemos apontar em diversos níveis a gênese progressiva desta forma original e favorita de Boccaccio, entrelaçar uma apresentação profundamente exata de seu círculo social, com uma coroa de histórias adoráveis, em ordem quase geométrica (...) <sup>180</sup>.

Nesta parte de sua *Charakteristik*, Friedrich Schlegel sintetiza a tradição narrativa inserida na obra do grande poeta italiano. Definindo a forma breve em Boccaccio como “uma tentativa de alçar o romance e a prosa à altura do poema heróico”, o crítico nos remete à obra *Conversa sobre a poesia*, onde também tratara da relação entre as obras dos modernos e dos antigos <sup>181</sup>. Assim, as formas do *lai* de Marie de France <sup>182</sup>, o *Novellino*, os *fabliaux* franceses, os *exempla*, as vidas dos trovadores, as histórias hindus do *Panchatranta*, bem como a moldura labiríntica da narrativa dentro da narrativa das “*Mil e uma noites*” <sup>183</sup>, ganham nova vida nas novelas boccaccianas.

O diálogo com a tradição da narrativa poética francesa principia já na fase napolitana de Boccaccio, quando este compõe *La caccia di Diana*, *Filostrato* e *Filocolo*, muito antes do *Decamerão*. Nestas obras nota-se a influencia da tradição greco-latina na composição das tramas mitológicas, como no exemplo da obra *Caccia de Diana*. Schlegel afirmava que as novelas de Boccaccio dialogavam com diversas formas narrativas da tradição europeia: os

<sup>180</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 390. “O todo repousa sobre o solo firme da antiga poesia, uno e indivisível, através da vida solene dos homens livres e pela força sagrada dos antigos deuses”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Gespräch über die Poesie*. KA-II, p. 292.

<sup>181</sup> Idem, p. 380.

<sup>182</sup> “Le mot “*lai*” évoque tout de suite le nom de Marie de France qui a écrit au XII siècle une douzaine de ces courts poèmes narratifs”. Cf. MICHA, Alexandre. *Lais Féeriques dès XII et XIII siècles*. Paris: Flammarion, 1992, p.7. “Le *lai* était au Moyen Âge un poème narratif ou lyrique. Marie de France (XII s.) en a composé une douzaine qui empruntent la forme de récits”. Cf. GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la Nouvelle*. Paris: Nathan Université, 2000, p. 5.

<sup>183</sup> Cf. BURTON, Sir Richard F. *The Arabian Nights. Tales from a Thousand and One Nights*. New York: The Modern Library, 2004.

*fabliaux*<sup>184</sup>; os trovadores provençais, e seu *amour courtois*; os *exempla*; as narrativas de temática bretã dos *lais*, que se originam com Marie de France. A narrativa de Boccaccio sobre Florio e Blanchefleur, no *Filocolo*, contém vários temas destas referidas tradições, como as *questioni d'amore*, que são feitas ao herói Florio quando este é retido em Nápoles por causa de uma tempestade<sup>185</sup>.

Trafegando entre os dois lados do que denomina a filosofia da caracterização, Schlegel seria capaz de iluminar todos os elementos que afirmava existir nesta forma de análise crítica. A denominada *Charakteristik* deveria estar imbuída do espírito, exteriorizado na tendência, no tom e na maneira, [*Tendenz, Ton, Manier*] e pela letra, através da forma, do conteúdo e do estilo [*Form, Stoff, Styl*]; entre ambos os sentidos da equação se encontraria a essência, como unidade e relação recíproca entre o espírito [*Geist*] e a letra [*Buchstabe*]<sup>186</sup>.

Ao desenvolver a concepção de que as ideias críticas exteriorizadas na caracterização deveriam ser o resultado da análise absoluta<sup>187</sup>, Schlegel estabelece um diálogo entre a obra, o conjunto de obras do autor e uma reflexão histórica que abrange todas as formas contidas nas novelas. O crítico acreditava haver encontrado em Boccaccio esta “gênese progressiva” da novela, o resultado do diálogo da obra do poeta italiano com a tradição secular, que se dá como forma de “assinatura” em cada novela boccacciana. Ainda neste trecho de sua caracterização, Friedrich busca definir a singularidade das novelas boccaccianas:

“(…) A caracterização das novelas deve buscar os detalhes, pois cada novela tem seu caráter especificamente diverso, sua própria assinatura; além disso, como muitas foram modificadas por grandes mestres, é necessário comparar a imitação com o tratamento de Boccaccio, e estas com sua fonte, que muitas vezes não encontramos ou não podemos ter. Em geral, este parece ser o melhor método para caracterizar novelas, quando as atualizamos, de maneira que a caracterização implique, simultaneamente, a prova de sua exatidão ou de sua inexatidão (...)”<sup>188</sup>.

Outra fonte que Schlegel extrai das novelas de Boccaccio seria a coletânea de narrativas denominada *Il Novellino*. Conhecido pela crítica como a primeira coleção de

<sup>184</sup> “As fontes onde Boccaccio buscou sua inspiração foram, acima de tudo, os *fabliaux*, e as pequenas narrativas; daí ele retirou grande parte da beleza e do estilo de suas novelas”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Geschichte der alten und neuen Literatur*. KA-VI, p. 206.

<sup>185</sup> “Trata-se de uma sociedade que se ocupa, segundo os antigos costumes românticos, com *Questions d'amour*, onde a pergunta e a resposta, na maioria das vezes, está relacionada a uma novela cheia de sentido” Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*. In: KA-II, p. 382.

<sup>186</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Ver: “Organograma da dedução das categorias críticas na filosofia da caracterização”. In: KA-XVI, p. 132, fragmento [567]. Fragmentos sobre literatura e poesia, época [V].

<sup>187</sup> “Ideias críticas são matemática prática, análise absoluta e hermenêutica absoluta”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. KA-XVI, p. 132, fragmento [568].

<sup>188</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 390.

narrativas breves em língua italiana <sup>189</sup>, o *Novellino* condensa em sua matéria toda a vasta gama de produções artísticas e moralizantes da Idade Média. As histórias foram retiradas das mais diferentes fontes, variando enormemente de conteúdo. Como nas narrativas de Boccaccio e os *exempla*, suas narrativas são extremamente breves e trabalhadas de forma que o episódio central prevaleça sobre qualquer tipo de descrição de personagem ou lugar, representando um estilo narrativo conciso, rápido e vigoroso<sup>190</sup>. Também composto de cem novelas ou narrativas curtas, em sua temática encontra-se histórias de aventura, de amor, traição, ironia, soberba, gentileza de espírito e misericórdia, todas pautadas, de certa forma, pela questão do *bel parlare*, e da “consequência das palavras” na existência humana.

Além destas referidas influências nas novelas boccaccianas, para Friedrich, o tratamento de material antigo em nova roupagem, feito por Boccaccio, seria uma espécie de renovação, que traria ao crítico peculiaridades apenas visíveis quando se perpassa, através de novas e múltiplas perspectivas, a história de uma única novela. Ainda segundo Schlegel, as formas narrativas trariam em sua poesia e em sua forma, de maneira oculta e invisível, sua própria história <sup>191</sup>. Através desta maneira de exegese, na qual se analisa a denominada gênese progressiva da obra, iluminando também o âmbito histórico, Schlegel buscava fundamentar sua análise sobre a novela, e o papel da representação do subjetivo como uma das qualidades inerentes a esta forma narrativa:

“(...) Eu afirmo que a novela é muito apropriada para representar indireta e de certo modo simbolicamente a atmosfera e visão subjetivas, sobretudo as mais profundas e singulares dentre elas. Eu poderia recorrer a exemplos e perguntar: Por que dentre as novelas de Cervantes, apesar de todas serem belas, algumas sejam decididamente mais belas? Por qual magia elas excitam nosso íntimo, dele se apoderando com divina beleza, senão porque em toda parte brilha visível o sentimento invisível do poeta, sua mais íntima peculiaridade ou porque ele, como no *Curioso Impertinente*, exprimiu pontos de vista, que, em razão de sua peculiaridade e profundidade, não poderiam ter sido expostos de outra maneira? (...)”<sup>192</sup>.

Após ter estabelecido a trajetória das narrativas breves em Giovanni Boccaccio, Schlegel parte para a parte final de sua caracterização. De acordo com o crítico alemão, a

<sup>189</sup> Cf. CONSOLI, Joseph. *The Novellino or, the One hundred ancient tales: an edition and translation based on the 1525 Gualteruzzi edition princeps*. New York: Library of Congress, 1997, p. XI. “Before the ‘Decameron’, the most important collection of tales in Italian was the anonymous ‘Novellino’, composed probably towards the end of the thirteenth century and consisting of a hundred anecdotes, for the most part very brief and narrated in a manner that is simple to the point of crudity”. Cf. MC WILLIAM, G.H. Op. Cit., 1972, p. LVIII.

<sup>190</sup> Cf. HALL, Joan. *Words and deeds in the “Novellino”*: An analysis of the first tale. In: *The Modern Language Review*. Vol. 77, jan. 1982, p. 63.

<sup>191</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 390. “O reino da poesia é invisível. Se vocês não olharem apenas para a forma exterior, poderão encontrar uma escola da poesia em sua história”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Gespräch über die Poesie*. KA-II, p. 307.

<sup>192</sup> Idem, p. 393.

ideia de reunir um número substancial de novelas ou narrativas breves em uma moldura singular parece ter sido gestada muitos anos antes do *Decamerão*, nas pequenas obras poéticas, onde o poeta já descrevia a sociedade em seus detalhes, como fizera na *Fiammetta*.

Em sua moldura, inspirada em um acontecimento histórico, o poeta italiano conseguiu emprestar ao narrado um ar de realidade e verossimilhança incomuns. Ao utilizar o acontecimento histórico da peste na Itália como um dos ensejos para a narração, Boccaccio dialogaria com outro motivo da tradição: a peste como moldura é a sombra de algo aterrorizante, que funcionaria também como um prelúdio perfeito, considerado pelos retóricos medievais como parte integrante e essencial da comédia, gênero a que se filia o *Decamerão*<sup>193</sup>. Buscando fundamentar os elementos históricos e formais da novela em Boccaccio, uma das constatações do crítico alemão, como vimos, foi a propriedade da novela em exteriorizar matéria subjetiva de forma objetiva:

“(…) De maneira semelhante, talvez a novela seja mesmo especialmente adequada para esta subjetividade oculta e indireta, porque ela tende bastante para o objetivo, e, embora determine com precisão o costume e o local, não obstante, ela mantém facilmente ao universal, em concordância com as leis e os sentimentos da fina sociedade, onde tem sua origem e sua pátria<sup>194</sup>; é por esta razão que a novela será encontrada florescendo especialmente naquela época, onde cavalaria, religião e costumes unem a parte mais nobre da Europa (…)”<sup>195</sup>.

De certo modo, a crítica de Friedrich Schlegel se sabe de antemão divinatória, compreendendo o jogo irônico estabelecido na obra de arte, sua face intencional [*absichtlich*], e o não intencional [*unabsichtlich*]. Apesar de não existir um esgotamento de sentido, “a exigência incondicional da inteligibilidade permanece, mas só há uma maneira de satisfazê-la: percebendo que é ao mesmo tempo desejável e inatingível”<sup>196</sup>. Tal crítica só poderia se calcar na ironia dos elementos pertencentes *intermezzo* do espírito e da letra do texto. Esta forma de entender os fenômenos literários procurava situar a crítica enquanto movimento o âmbito gramatical e psicológico, que se interpenetrariam em mútua interação [*Wechselwirkung*], iluminação e determinação recíproca [*Wechselerweis*], de maneira que somente o filósofo e o poeta realizariam a obra conjunta de compreensão da obra artística.

<sup>193</sup> Cf. MC WILLIAM, G. H. Op. Cit., 1972, p. XLIII.

<sup>194</sup> Como argumentamos em nosso “estudo preliminar”, em sua *Charakteristik*, Friedrich Schlegel procurou retirar das próprias obras de Giovanni Boccaccio, bem como do diálogo que este travou com toda a tradição literária greco-latina e das formas breves poéticas de cunho narrativo, a fundamentação do gênero da novela em Boccaccio, bem como uma das suas mais importantes peculiaridades exposta no trecho: a exteriorização de matéria subjetiva de maneira objetiva.

<sup>195</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 393.

<sup>196</sup> Cf. SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 179.

Ciente da noção de que “os homens não são capazes de abranger tudo com sua visão”<sup>197</sup>, a análise de Schlegel dialoga, guardadas certas proporções, com o que mais tarde Schleiermacher definiria como sendo a “hermenêutica gramatical e psicológica”. A visão hermenêutica de Schleiermacher, que também se queria divinatória<sup>198</sup>, tem ligação com a interpretação literária de Friedrich, para quem só seria possível uma hermenêutica capaz de compreender o que o texto apenas deixa entrever, em uma leitura e interpretação como tarefas infinitas.

Esta *conditio sine qua non* da hermenêutica, partilhada por Schlegel e Schleiermacher, partiria da compreensão de que no texto coexistem elementos situados no limite da possibilidade de comunicação. São características e fatores perceptíveis apenas à intuição intelectual, à crítica divinatória, a qual oscila entre a consciência filosofante e a consciência natural. A aproximação da poesia e da filosofia, neste *Zeitgeist* do primeiro romantismo alemão, representava certa possibilidade de complementação de ambas as partes, pois cada qual teria em si determinada insuficiência, apenas superada através da outra:

“(…) De certo modo, é como se o poeta precisasse da clareza de espírito [*Besonnenheit*] do filósofo, mas a intuição intelectual deste seria, por sua vez, como uma luz de todo imperceptível, se não houvesse algo opaco a lhe fornecer contraste, um corpo que lhe servisse como que de prisma [...] Filósofo e poeta, tal é a nova maneira de explicar a descoberta fichtiana da determinação recíproca entre a consciência filosofante e a consciência natural, uma desempenhando a função abstrata do pensamento e outra, a concretude do discurso. Mas é claro que essa divisão tem um caráter meramente descritivo, pois na verdade o homem *inteiro* tem de ser as duas coisas, indistintamente (...)”<sup>199</sup>.

Para Friedrich Schlegel, a única hermenêutica possível e realizável se daria através desta travessia ininterrupta por entre o âmbito irônico do que é necessário, mas impossível de se comunicar, na obra de arte; Friedrich ainda afirma que certas obras jamais poderiam vir a ser totalmente compreendidas. Ao crítico filosofante caberia a tarefa de abarcar tal esfera indivisível [*unteilbar*] e indizível [*unsagbar*] do texto literário, que só seria possibilitada

<sup>197</sup> “Assim como os homens não são capazes de abranger tudo com sua visão, também suas palavras, discursos e escritos podem significar algo que eles próprios não tiveram a intenção de dizer ou escrever, e, portanto, quando se busca compreender seus escritos pode-se chegar a pensar e, com razão, em coisas que aos autores não ocorrera”. Johann Martin Chladenius, (1710-1759). A obra de Chladenius “*Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*”, [Introdução à interpretação correta de discursos e escritos racionais], de 1742, foi de grande influência, segundo Gadamer, sobre a geração romântica. Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método-I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 1997, p. 253.

<sup>198</sup> “A hermenêutica abrange a arte da interpretação gramatical e psicológica. Mas o que há de mais próprio em Schleiermacher é a interpretação psicológica. É, em última análise, um comportamento divinatório, um transferir-se para dentro da constituição completa do escritor, um conceber o ‘decurso interno’ da feitura da obra, uma reformulação do ato criador”. Cf. GADAMER, Hans-Georg. Op. Cit., 1997, p. 257. [Grifo nosso].

<sup>199</sup> Cf. SUZUKI, Márcio. Op. Cit., p. 182.

“pelo gênio ou, mais exatamente, por aquilo que nele se chama espírito, princípio vivificador da mente ou a faculdade das ideias estéticas”<sup>200</sup>.

A caracterização schlegeliana permaneceria constantemente neste meio termo entre o sensível e o supra-sensível, o universal e o particular, entre o que foi dado pelo texto e o que apenas uma intuição poético-filosófica poderia, de alguma forma, revelar. Através da *Charakteristik*, verdadeiro “grão de pólen”<sup>201</sup> que o vento carrega, Friedrich Schlegel descreve aquele que primeiro se esforçou em dar à novela o direito de cidadania no âmbito da literatura, concedendo-lhe a precedência histórica:

“(…) Uma vez que em sua origem a novela é história, mesmo que não seja história política ou cultural, quando não o for, este fato deve simplesmente ser visto como uma exceção permitida, talvez necessária, mas sempre como uma exceção individual: o seu tratamento histórico em prosa com o estilo de um Boccaccio é o mais original; o que não deve se opor de maneira alguma à possível dramatização de todas as novelas, mas reivindicar àquele que foi o objeto deste ensaio a glória de ser considerado o pai e mestre do gênero(…)”<sup>202</sup>.

Concretizando a sua máxima de que apenas a poesia poderia criticar a poesia<sup>203</sup>, através de sua filosofia da filologia, e sua crítica divinatória, Schlegel mostrou ser possível uma análise que se amalgama de tal maneira ao objeto exposto, tornando-se parte integrante daquela mesma grandeza. Este, decerto, deve ser um dos motivos pelos quais este texto, escrito há mais de dois séculos, pertence às grandes obras da crítica literária. Por tudo aquilo que anunciou e antecipou, a crítica de Schlegel representaria o *locus* onde a tendência e a caracterização da obra de Boccaccio foram enquadradas em sua mais plena destinação: inaugurar a forma narrativa da novela no ocidente.

<sup>200</sup> Cf. SUZUKI, Márcio. Op. Cit., 1998, p. 57.

<sup>201</sup> “Amigos, o chão está pobre, precisamos espalhar ricas sementes para que nos medrem colheitas apenas místicas”. Frase introdutória da coletânea de fragmentos de Friedrich von Hardenberg, o Novalis, intitulada *Blüthenstaub* [grão de pólen ou pó de florescências]. Cf. NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen, fragmentos, diálogo, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 2009, p.36. Tradução apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho.

<sup>202</sup> Na edição de 1825, Friedrich Schlegel acrescentou: “Mas pode assegurar, àquele que foi o objeto deste ensaio, a glória de ser considerado o inventor e mestre do gênero”. Cf. Schlegel Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. In: KA-II, p. 396.

<sup>203</sup> “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 38, fragmento [117] *Lyceum*.

## 2. “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio”<sup>204</sup>

Quando se lê o *Decamerão* com atenção, vê-se não apenas um talento resoluto, uma mão exercitada e segura no detalhe, mas percebe-se, igualmente, o propósito e organização do todo: um ideal de obra claramente pensado, concebido com inteligência e realizado com sensatez. Onde tal inteligência se mostra associada a um controle instintivo sobre o mecânico, que, erroneamente, já é ele mesmo chamado de gênio, aí, e somente aí pode nascer o fenômeno que denominamos arte, e que honramos como um estranho vindo de regiões superiores<sup>205</sup>.

A arte forma, mas ela também é formada; não apenas o que é formado, mas também o próprio criador é um todo orgânico, tão certamente como ele é um artista, e cada artista tem sua história, compreendê-la, explicá-la e apresentá-la é tarefa suprema da ciência que, sob o nome de crítica, até agora foi mais buscada do que encontrada. Interessa-nos, com razão, aquilo que é formado, esta é mesmo a única coisa interessante que há para aquele que se elevou à visão do todo, na qual a verdade e a beleza são uma coisa só<sup>206</sup>.

<sup>204</sup> *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*.(1801). *Relato sobre as obras poéticas de G. Boccaccio*. Caracterização publicada por Friedrich Nikolovius no volume „Charakteristiken und Kritiken“, em 1801, e republicada em 1825, nas obras completas de F. Schlegel, no volume II, pp. 373-396. A edição crítica da “Caracterização de Boccaccio” foi editada por Ernst Behler a partir da publicação original, de 1801, denominada de “K”: *Charakteristiken und Kritiken. Von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Zweiter Band. Königsberg, bei Friedrich Nikolovius, 1801; A segunda edição é denominada: “W”: Friedrich Schlegels sämtliche Werke, zehnter Band. Wien, 1825. Essa tradução baseia-se no texto publicado no segundo volume da referida edição crítica [KA-II]. [Doravante: *Relato sobre as obras poeticas de G.Boccaccio. KA-II*].*

<sup>205</sup> Friedrich Schlegel se refere ao fato de que apenas o controle instintivo sobre o mecânico não poderia, por si, ser denominado de gênio, já que lhe faltaria o que Kant denominava a “disposição inata”. “O gênio é precisamente a disposição inata pela qual a natureza dá à arte uma regra sintética e uma rica matéria. Kant define o gênio como a faculdade das *Ideias estéticas*”. Cf. DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 63.

<sup>206</sup> “Quem não se eleva à idéia do todo é incapaz de julgar uma obra”. Cf. SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001, P. 22. Tradução e introdução de Márcio Suzuki. Traduzimos *Bildung* por “formação”. Para Márcio Suzuki, *Bildung* representa a formação desse eu que é ao mesmo tempo autor e leitor de si mesmo. “Mas a verdadeira *Bildung* consiste justamente na mediação e iluminação recíproca, nesse constante diálogo interior a que se entregam os indivíduos *de um único e mesmo eu*, que é, a um só tempo, filólogo, filósofo, criador e intérprete, autor e leitor de si mesmo” Cf. SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 184 [Itálico de Márcio Suzuki]. Esse “desenvolvimento” ou “formação” do espírito em todas as direções é o que Schlegel analisa como a verdadeira *Bildung*: “Só se pode ser um Gênio, pois o espírito é indivisível [...] É isso a verdadeira *Bildung*, desta forma, o princípio da verdadeira formação deve ser histórico, retórico, crítico ou religioso. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. KA-XVIII, p. 317, fragmentos filosóficos [1501]. Quanto ao que é “formado” [das *Gebildet*], Schlegel afirma: “Uma obra esta formada quando está, em toda parte, nitidamente delimitada, mas é dentro dos limites, ilimitada e inesgotável; quando é fiel, em toda parte igual a si mesma e, no entanto, sublime acima de si mesma”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 100, fragmento [297] *Athenäum*.

Por mais mesquinha que possa parecer a atividade a muitos que acreditam ver a grandeza apenas em grandes medidas, sabemos que, quando caracterizamos a particularidade de um espírito original com todo o cuidado, fazemos algo que não é insignificante ou indigno, quando repetimos, por assim dizer, sua vida em fantasia, e participamos de todas as expansões e limitações de seu ser<sup>207</sup>. Igualmente, não ocultaremos de nós mesmos suas tentativas malogradas; elas nos têm valor como degraus necessários para nos aproximar do singular, e também são significativas ao apontar o que aqui poderia ter sido elevado, mas não foi, porque faltaram as condições. O gênio de um poeta pode frequentemente ser atestado e apresentado tão bem, ou até melhor, por suas falsas tendências que por suas obras mais bem acabadas<sup>208</sup>.

Acredito perceber o sentido e o propósito elevados no contexto, composição e no tratamento, acredito perceber o artista nas obras de Boccaccio, o que chamou minha atenção para esta, que, em geral e quase exclusivamente, entre todas as outras, é a mais lida.

Eu consegui levantar todas as obras que Manni<sup>209</sup>, o comentador do Decamerão conhece, com exceção de uma única, a *Teseida*<sup>210</sup>; apesar de várias delas poderem ser contadas entre as raridades literárias<sup>211</sup>. Se por acaso, nas bibliotecas italianas, possa existir alguma outra, faltam meios para verificar, assim como a ocasião de cotejar as várias edições e ter em mãos todos os compêndios de história literária relacionados. Devo, por conseguinte, também por necessidade, me limitar àquilo que me era mais próximo e mais interessante: *o caráter das próprias obras*<sup>212</sup>.

<sup>207</sup> No trecho, Friedrich Schlegel parece justificar a caracterização que realizou sobre Giovanni Boccaccio, frente às inúmeras críticas que recebia pela radicalização de muitas de suas caracterizações. A própria contenda com Friedrich Schiller, que perduraria por toda a vida de Schlegel, principiara com uma caracterização. O início de toda a contenda entre os dois, em Jena, havia sido uma *Charakteristik* que Schlegel fez sobre o “Almanaque das Musas” [*Musenalmanach*], de Schiller, do ano de 1796. Cf. CAPEN, Paul. *Friedrich Schlegel’s Relations with Reichardt and his Contributions to “Deutschland”*. Philadelphia: University of Philadelphia, 1903. PhD Thesis. In: CAPEN, S. Reprints from the collection of the University of Michigan Library, 2010, p. 24. [Reimpressão de Tese de doutorado de 1903, feita pela Universidade de Michigan em 2010]

<sup>208</sup> Sobre o conceito de “tendência” na crítica schlegeliana, ver “Estudo Preliminar” desta dissertação.

<sup>209</sup> Cf. MANNI, Domenico Maria. (1690-1788). *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*. Firenze: A. Ristore, 1742. Apud. Cf. LUPERINI, R.; CATALDI, P.; MARCHIANI, L. *La Scrittura e L’Interpretazione. Storia e Antologia della Letteratura Italiana nel quadro della civiltà europea*. Milano: Palumbo, 1996, p. 846. A edição do *Decamerão* que F. Schlegel leu deve ter sido uma reedição desta obra de Domenico Maria Manni.

<sup>210</sup> Schlegel trata da obra *Teseida*, escrita entre 1339 e 1341. A obra dialoga com a tradição clássica: *Teseida delle nozze di Emilia*. “Composto forse intorno al 1340 utilizzando fonti classiche e romanze è un lungo poema in dodici libri di milleduecentotrentasette ottave. Il Boccaccio lo concepì come la prima opera poetica che narrasse in volgare italiano”. Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *Opere in versi. Corbaccio, Trattarello in laude di Dante, Prose Latine, Epistole*. Milano. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1965, p. 1267.

<sup>211</sup> Agradeço ao senhor bibliotecário Daßdorf, em Dresden, tão interessado e também familiarizado com Boccaccio, por ter me apresentado duas das obras mais raras, o *Urbano* e a *Amorosa Visione*. [Nota de Friedrich Schlegel].

<sup>212</sup> [Itálico de Friedrich Schlegel].

Como elas não são poucas, e algumas dentre elas, como já disse, são bastante raras, então acreditei que tendo lido todas por interesse e curiosidade, as mais importantes reiteradamente, que eu prestasse contas aos amantes da poesia do que encontrei, beneficiando, assim, a todos, na medida do possível, com o tempo que utilizei.

Minha visão do espírito e da arte de Boccaccio eles podem considerar um complemento. Entretanto, ela propiciará para alguns uma predisposição favorável em relação às obras desconhecidas de nosso poeta, pois, mesmo entre as obras desprezadas de Cervantes, se encontra uma *Numância*<sup>213</sup>, e entre as obras da juventude de Shakespeare, que não apenas são negligenciadas, mas expressamente rejeitadas, encontrar-se-iam muitas coisas que, naturalmente, seriam elevadas demais para aqueles que não deveriam ter dito coisa alguma sobre o poeta<sup>214</sup>. Mesmo que não se queira aceitar esta analogia, pode-se facilmente demonstrar que as circunstâncias contingentes pelas quais se confere à obra de um escritor prolífico a precedência de estima em relação às outras, quando passam apenas alguns séculos, infalivelmente, caem em completo esquecimento; eu digo que estas circunstâncias não podem tão pouco contribuir para a provável excelência, e menos ainda, a autoridade dos falsos críticos que, sem espírito histórico, muitas vezes sem sentimento algum, decidem e condenam rudemente estas obras.

Nesta gente muitas vezes repete-se, com as mesmas palavras, uma visão oblíqua, que permaneceu imutável por séculos. Por exemplo, o velho ditado: “o bom orador não costuma ser um bom poeta”<sup>215</sup>. Já que Boccaccio é tido de maneira unânime pelos italianos como o grande, ou até mesmo como o maior prosador, pode-se então facilmente pensar que esse princípio fundamental também se aplicou a ele. Eu não poderia acreditar que isso fosse absolutamente verdade, mesmo que eu conhecesse apenas o *Decamerão*; pois não se deve negar todo o talento para a poesia a quem consegue compor cantigas tão ingênuas, de maneira tão bela e graciosa, como aquelas com as quais Boccaccio enfeitou a moldura de sua rica obra. Veremos abaixo o que é ou não verdade naquela afirmação.

Em razão de vários aspectos, antes que eu passe em sequência pelos poemas, preciso mencionar as circunstâncias de sua vida com algumas palavras. Ele viveu na época em que a

<sup>213</sup> Cf. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El cerco de Numancia*. Tragédia de inspiração renascentista, escrita em 1545.

<sup>214</sup> “Deveriam; porque eles o interpretaram de forma completamente errônea e superficial, nunca compreenderam seu sentido profundo, e nem mesmo obtiveram um pressentimento sobre o mesmo”. [Nota de Friedrich Schlegel].

<sup>215</sup> „Der gute Redner pflege eben kein guter Dichter zu sein“. A frase parece ecoar o ditado latino “*Nascuntur poetae, fiunt oratores*”, [poetas são natos, oradores se fazem].

antiga literatura começava a reviver na Itália, quando a poesia italiana estava em seu mais elevado e magnífico auge, e os poemas e narrativas dos franceses e provençais, em versão original ou em traduções e imitações, eram as leituras favoritas das classes elevadas em toda a Europa. Ele nasceu em 1313, oito anos antes da morte de Dante e nove depois do nascimento de Petrarca, morrendo exatamente no mesmo ano que este, em 1374. Ele viveu para sua arte, e já em tenra juventude rompeu todas as barreiras, com os quais se queria restringi-lo, arrebatando-o para uma felicidade burguesa<sup>216</sup>. Suas relações sociais foram instáveis, frequentemente adversas, mas os florentinos necessitaram dele muitas vezes, em importantes missões diplomáticas. Ele não foi tão honrado por todos os nobres e príncipes de seu tempo como Petrarca. Também no amor, a singularidade de sua delicadeza sentimental se opôs ao grande poeta de sonetos<sup>217</sup>; todavia, pode-se dizer, com o mesmo direito daquele, que ele viveu apenas para o amor. Ele foi extremamente cultivado e belo, o que por diversas vezes mencionou com prazer, não por vaidade afeminada, mas, aparentemente, em recordação a todas as coisas boas e agradáveis, que obteve através disso. Nele uma sensualidade marcante estava associada a um sólido julgamento sobre a intenção, a natureza e o valor da amada. Sua sensibilidade versátil, todavia, não o impediu de elevar uma acima de todas, que ele chamou de *Fiammetta*<sup>218</sup>, da qual, ao menos através da ousadia ardente que o nome sugeria, equivalente ao seu, ele obteve suas graças. Seu verdadeiro nome era Maria, filha natural do rei Roberto de Nápoles, esposa de um grande do local, ela era irmã e amiga da rainha Joana, com quem partilhou o infeliz destino<sup>219</sup>.

Boccaccio a conheceu em Nápoles, e é visível a influência que os encantos da exuberante região, transfigurados ainda pelo brilho do mais ardente amor, tiveram sobre seu

---

<sup>216</sup> Há no trecho certa similaridade entre a biografia de Giovanni Boccaccio e a de Friedrich Schlegel. Assim como Boccaccio, Schlegel teria sido forçado pela família a empreender um aprendizado financeiro, que logo abandonaria. Johann Adolf Schlegel, o pai de Friedrich, enviou o jovem, com apenas 15 anos de idade, para Leipzig, para que este aprendesse com o banqueiro Schlemm os rudimentos da doutrina financeira. Mas Friedrich, assim como Boccaccio, não deu continuidade a sua carreira financeira e, como o italiano, foi um homem que “viveu para a arte”. Cf. BEHLER, Ernst. *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1966, p. 20.

<sup>217</sup> Francesco Petrarca (1304-1374).

<sup>218</sup> “Maria d’Aquino era filha natural do Rei Roberto, o Sábio, Boccaccio chamava-a de Fiammetta”. Cf. DURANT, Will. *A Renascença. A era de Petrarca e Boccaccio (1304-1375)*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.8. “Fiammetta era o “codinome” de Maria d’ Aquino, filha natural do rei Roberto. A antiqüíssima e ilustre família D’ Aquino remontava ao século XII. Giovanni Boccaccio se enamorou de Maria d’ Aquino quando de sua estadia em Nápoles”. Cf. VAGLIO, Anna. *Invito Allá lettura di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mursia, 1988, p. 38.

<sup>219</sup> Maria d’ Aquino foi vítima da peste negra, em 1348. Segundo os críticos italianos, a composição data de 1343 ou 1344. “*La composizione può esser datata intorno al 1343 o 1344*. Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *Elegia di Madonna Fiammetta*. In: BIANCHI, E. ; SALINARI, C.; SAPEGNO, N. *Giovanni Boccaccio. Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta*. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1952, p. 106.

espírito juvenil, fazendo com que ele se revelasse para a poesia. Todas as suas poesias da primeira fase são consagradas à única amada, e também escritas por sua causa; ele ergueu um magnífico monumento a ela depois de homem feito, e muito tempo após haver se separado<sup>220</sup>.

Eu inicio entre as primeiras obras com *Teseida*<sup>221</sup> e o *Filostrato*, e lembro aqui, de uma vez por todas, que os testemunhos históricos e certas indicações para a cronologia das obras de nosso poeta, assim como as relações mútuas que decidem inteiramente sobre o antigo e o novo, se encontram nelas mesmas; e, quando for preciso levar em consideração o estilo para determinar o lugar de uma ou outra obra, nos ensaios da juventude e nas obras tardias este é tão visível e nitidamente diferente, que não deve surgir dúvida alguma em qual dos dois períodos será preciso incluí-lo.

No *Filostrato*<sup>222</sup>, poema épico-romântico em oitava rima, é narrada a história de amor cortês do bom Troilo e da virtuosa Cressida, assim como a prestimosa amizade do nobre Pândaro, que presta seus obsequiosos serviços para a união do casal, ele, que em Shakespeare é chamado de *Pandar*, de maneira que o nome do bom troiano transformou-se em um conceito<sup>223</sup>. Como se pode imaginar, Shakespeare desenvolveu no famoso drama o mesmo conteúdo de formas variadas; contudo, a característica da fábula é exatamente a mesma em

<sup>220</sup> O monumento a que Schlegel se refere é o *Decamerão*, onde a Fiammetta também aparecerá como uma das jovens da *Brigata lieta*.

<sup>221</sup> Boccaccio escreveu a *Teseida* entre 1339 e 1341, ao final de sua longa estadia em Nápoles. A amada Fiammetta aparecerá em diversas obras de Boccaccio, como o *Filocolo* e a *L'Elegia di Madonna Fiammetta*, além de ser parte integrante da *lieta brigata*, o grupo de jovens que contará as cem histórias do *Decamerão*. Cf. PRATT, R. A. *Boccaccio and Chaucer's use of the Teseida*. In: PMLA. Vol. 62, II, 1947, p. 599. “Na obra [a *Teseida*] Boccaccio continua sua busca em traduzir em “roupagem clássica” os temas populares. É um poema em oitavas, composto entre 1340 e 1341. “A obra é dedicada a Fiammetta, de quem Boccaccio esperava novamente os favores” Cf. VAGLIO, Anna. *Invito alla lettura di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mursia, 1988, p. 38.

<sup>222</sup> “O *Filostrato* é um poema em oitavas, em conexão com as lendas troianas da Idade Média. Narra a infelicidade de Troilo, que Griseida abandona por Diomedes. Trata-se do mais notável antecedente do “*Decamerão*”. Em certas partes, especialmente nas duas primeiras, o estilo é rápido, sem retórica e sem faustos de cultura clássica. Nestas páginas o andamento não é lírico mas psicológico, não cavalheiresco mas quotidiano, burguês e real; o tom é de comédia, não de poema. O modo de sentir é já o da novela realista de Boccaccio. Já há o mesmo ceticismo, a mesma linguagem cínica e escarnejadora, a mesma moral amorosa tão característica de tantas novelas do “*Decamerão*” Cf. MOMIGLIANO, Attilio. *História da Literatura Italiana*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948, p. 70. Enrico Malato acrescenta: “*Nel Filostrato, un poema in ottave suddiviso in nove canti, Boccaccio riscrive un episodio della guerra di Troia, ispirandosi probabilmente “all’Historia destructionis Troiae”, di Guido delle Colonne, piuttosto che al “Roman de Troie”, di Benoît de Sainte-Maure*. Cf. MALATO, Enrico. (Dir.) *Storia della Letteratura Italiana. Il Trecento*. Roma: Salerno Editrice, 1995, vol.II, p. 733.

<sup>223</sup> Em decorrência da solicitude de Pandarus na versão boccacciana da fábula, seu nome tornar-se-ia, mais tarde, após Shakespeare, um verbo em inglês: *To pander, to do what somebody wants, to please someone*. Cf. HORNBY, A.S. *Oxford Advanced Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 1096. O subtítulo do *Decamerão*, “*Prince Galeotto*”, deriva da mesma acepção, ou seja, “*Prince Galeotto*”, que na tradição medieval definiria também o “mensageiro” [*the go-between*]. Cf. MC WILLIAM, G.H. *Translator's Notes*. In: BOCCACCIO, Giovanni. *The Decameron*. London: Penguin Books, 1972, p. 803.

Boccaccio, ao menos na primeira parte. Esta característica é composta de certa delicadeza, e uma leve ambiguidade, todavia bem executada. Não acontece quase nada, mas ainda assim é uma história; muitos preparativos são realizados, porém nada se move de lugar; longos discursos cheios de nobreza e em linguagem graciosa são feitos, mas neles nada é precisamente dito. Contudo, essa obra divertida nos entretém, o que cria o seu verdadeiro encanto é essa irônica insignificância, assim como a zombaria interior no tom cortês das falas que chega até o nobre e o pomposo. Em Boccaccio, este grotesco gracioso sobressai ainda mais, favorecido pela forma e pela constituição da língua italiana; todavia, apenas em Shakespeare o estranho e extravagante da célere catástrofe trágica será nitidamente compreendido, aparecendo em Boccaccio sem um sentido adequado.

A linguagem é leve como a métrica, não muito artificial, mas clara na construção dos períodos, extremamente fluente e muito agradável de ler. Não é preciso ser italiano para sentir com toda a certeza como é incomparavelmente mais artificiosa a estância, não apenas em Tasso, mas também as de Ariosto, mesmo lá onde este parece mais descuidado. Mas será que a insuperável graça de um e o empenho clássico de outro esgotaram todo o caráter deste tipo de verso? Não poderiam existir casos nos quais o poeta tivesse de ter o mais completo controle sobre a criação desta espécie de verso, no entanto, retornasse intencionalmente ao ingênuo descuido das primeiras tentativas, para expressar e imitar também neste estilo a particularidade do todo, como em um jogo paródico? Quem, em boa hora, leu a pequena e divertida obra, certamente não poderia desejar outra coisa desta parte. E aqui se pode atribuir um mérito ao verso na formação do gênero<sup>224</sup>, independentemente de sua determinação para a obra: pois certamente deveria ser bem mais do que apenas uma conjectura o fato de que para a beleza das estâncias, muito que Boiardo não encontrou em Pulci, e que o aproxima de Ariosto<sup>225</sup>, ele aprendeu principalmente de Boccaccio; de maneira que este, por conseguinte, permanece como o primeiro mestre da estância, e somente com restrições muito significativas pode-se, como se quis, torná-lo seu inventor. É isto que deve ser entendido em relação à Itália, porque havia estâncias provençais mais antigas; mas também em relação à Itália, no que concerne à excelência e ao efeito decisivo de sua tentativa, só se pode relacioná-lo aos

---

<sup>224</sup> Trata-se da *Stanza*, estância, oitava ou *octava real*. É um poema com estrofe de oito versos, normalmente um decassílabo, verso com dez sílabas poéticas. Alguns poemas são regulares, outros irregulares, podendo ter seis, oito ou dez versos e variar as sílabas poéticas também. Cf. CUDDON, J.A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London: Penguin Books, 1998, p.289. Segundo alguns críticos, a *octava real* é uma estrofe de origem italiana, criada por Boccaccio, que se estabeleceu na métrica espanhola a partir do Renascimento.

<sup>225</sup> Matteo Maria Boiardo (1441-1494); Luigi Pulci (1432-1484); Ludovico Ariosto (1474-1533).

seus contemporâneos sem estabelecer ao certo o ano e o dia de quem foi cronologicamente o primeiro.

Não se deve, portanto, negar completamente a arte do verso a nosso poeta. Se quiséssemos ser tão rigorosos com esta, de maneira que seus versos fossem tidos como insignificantes, facilmente se chegaria à conclusão de que, no que se refere à métrica rimada das sílabas, até os dias atuais, houve apenas um artista do verso, Petrarca<sup>226</sup>. É verdade que em Cervantes alguns poemas foram concebidos e realizados com a mesma intenção profunda, mas apenas alguns. Por esta norma, a elogiada versificação de Tasso e Ariosto não mereceria sequer o nome de arte, e se reduziria a uma mera mestria mecânica. Assim, devemos aceitar que a estância ainda não atingiu sua perfeição: por conseguinte, falta o critério para a apreciação exata do mérito de Boccaccio em relação a ela, mas, provisoriamente, esta permanece sendo a primeira grande formação.

Onde o tratamento for gracioso pode ser um jogo cortês e inteligente da fantasia transpor opiniões e costumes modernos, de maneira moderna e com a leveza moderna, para a estrutura da Antiguidade heróica, e compor poemas em honra dos veneráveis nomes dos heróis, as fábulas onde é inventada a própria essência da história, inventada de maneira moderna, seriam de longe, quase que exclusivamente, as mais propícias. Aqui a paródia já está no todo, de modo que pode ser evitada nos detalhes; assim, o poeta é levado espontaneamente ao gracioso, e protegido para não cair na paródia.

Tudo leva a supor que haja muita coisa boa na *Teseida*, também poema épico-romântico em oitava rima, onde é narrada a história de dois tebanos, Palémon e Arcita, na época de Teseu, e caso de amor deles com Emilia, a irmã deste. Infelizmente, vi apenas um excerto miserável desta obra em prosa, feito por Granucci no final do século XVI<sup>227</sup>. Nestes excertos quase nunca se pode reconhecer com alguma segurança o caráter de uma fábula. No tratamento de Chaucer o caráter já se mostra um pouco melhor<sup>228</sup>. Seu propósito parece ter

<sup>226</sup> “Petrarca deu à *canzone* e ao soneto perfeição e beleza. Suas canções são o espírito de sua vida, um sopro as anima e faz delas uma obra única e indivisa”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 40. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann.

<sup>227</sup> A versão de Granucci parece ter sido composta ainda no século XVI: “*For being an avowed imitator and admirer of Boccaccio, he was at the pains of rendering his “Teseide” from ottava rima into prose; a task which fully entitled him, we think, to claim some acquaintance with the taste and purity of that writer’s language*”. Cf. GRANUCCI, Nicolao di Lucca. *La Teseide di M. Giovanni Boccaccio & di ottava rima nuovamente ridotta in prose*. Lucca: Presso Vincenzo Busdraghi, 1579. Cf. ROSCOE, Thomas; WARNE, Fredericks. *The Italian Novelists translated from the originals with Critical and Biographical Notices*. London: 1824, pp. 405-410.

<sup>228</sup> “*Geoffrey Chaucer took the name from Boccaccio’s Il Teseide delle Nozze d’Emilia; Boccaccio, in his turn, may have found the name in the Byzantine epic, Digenis Akritas, where the name Akrites is a Byzantine designation of knights who defended their country against the Muslims*”. Cf. WEEVER, Jacqueline de. *Chaucer*

sido buscar uma ironia honesta e silenciosa, mas nítida, particularmente sobre a natureza ingênua com a qual a heroína, ao final da obra, depois que ela chorou adequadamente a morte de um dos cavaleiros, imediatamente fica com o outro. De maneira geral, ao que me parece, o caráter principal desta fábula é a simplicidade, na verdade, uma simplicidade quase colossal; muitas histórias simples daqueles bons velhos tempos nos chegaram, todavia uma tão simples como esta não se encontra facilmente. A propósito, o ritmo e as circunstâncias são as mesmas em Chaucer que em Granucci; mas, neste, muitas personagens ainda são citadas brevemente, em parte mitos antigos ou recém inventados, que não mais aparecem em Chaucer, o que é uma prova da riqueza do desenvolvimento da *Teseida* de Boccaccio. Entre aquilo que em seu disparate acreditou ser necessário cortar, Granucci menciona muita ficção poética, e empréstimos das histórias tebanas de Estácio<sup>229</sup>. Essa circunstância indica a notável diferença entre a *Teseida* e o *Filostrato*, com o qual, no restante, poder-se-ia presumir que ela teria muita semelhança. Esta obra deve ter sido altamente estimada muito tempo depois da morte de seu autor, pois foi traduzida para o grego, assim como o *Pastor Fido*, de Guarini<sup>230</sup> e a história de *Florio e Brancaflor*. O próprio Boccaccio refere-se a esta obra no *Decamerão*, quando em um trecho será dito de Dioneo e Fiammetta que estes cantaram a história de Palémon e Arcita<sup>231</sup>.

---

*Dictionary*. London: Garland Publishing, 1988. Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *Opere in versi. Corbaccio, Trattarello in laude di Dante, Prose Latine, Epistole*. Milano. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1965, p. 1267.

<sup>229</sup> Schlegel se refere à *Tebaida* de Estácio, Publius Papinius Stacius [Públio Papínio Estácio](45-96 A.D.). O *Roman de Thébes*, escrito anônimo do século XII, bem como a *Teseida* de Boccaccio demonstram como a obra foi imitada desde a baixa Idade Média. A *Tebaida* de Estácio, por sua vez, transmite a tradição das lendas gregas de Édipo e Tebas”. Cf. EDO BARREDA, Peric-Enric. *Studia statiana: studios sobre la tradición espanõla de la Tebaida de Estácio*. Barcelona: Universidade de Barcelona, 1991, p. 50. [Tese de doutorado].

<sup>230</sup> Giovanni Battista Guarini (1538-1612). Poeta, diplomata e autor de “O Pastor Fido”, um drama pastoral (1590). Em “Conversa sobre a Poesia”, Friedrich Schlegel, na personagem de Andrea, que representaria August Wilhelm Schlegel, chama a atenção para esta obra: “Por outro caminho, completamente novo, mas praticável apenas uma vez, Guarini conseguiu no ‘Pastor Fido’ a maior, senão a única, obra de arte dos italianos depois daqueles grandes [Dante, Petrarca e Boccaccio], fundindo o espírito romântico e a cultura clássica na mais bela harmonia, pela qual ele deu ao soneto também nova força e novo impulso”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a Poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 13. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann, p. 42.

<sup>231</sup> Friedrich Schlegel se refere à décima história da sétima jornada do *Decamerão*, onde Dioneo e Fiammetta, dois dos participantes da *Brigata lieta*, o grupo de jovens que narra as histórias, após o término da narrativa, cantam um longo dueto em homenagem a Palémon e Arcita. Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron ou Príncipe Galeotto*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005, p. 432. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues. “Arcita e Palémon são personagens da *Teseida*, poemeto do próprio Boccaccio, no qual é narrada a luta de Teseu contra a rainha das Amazonas” [Nota do tradutor, na página 641].

Agora pode vir na sequência o *Filopono*<sup>232</sup>, romance volumoso, todo em prosa, versão de uma das mais apreciadas histórias da Idade Média, que foi traduzida para o espanhol e o alemão. Já quando se lê o *Ameto*<sup>233</sup>, do qual se falará um pouco mais logo adiante, acredita-se que esta tenha sido a primeira obra do poeta em prosa, tamanho ímpeto, força, exagero, e a incerteza de uma primeira tentativa, que a obra traz em si. Mas, através da comparação dos episódios alegóricos no *Filopono*, com as relações individuais do *Ameto*, fica claro que este é mais tardio. Também no *Filopono* a prosa tem um caráter semelhante, e não apenas isso, os discursos entrelaçados e todo o tratamento da exposição emulam com muito empenho e força os clássicos romanos, como, por exemplo, um Tito Lívio. Isso contrasta o que é sem dúvida muitas vezes estranho, com a ingenuidade infantil do conto de fadas romântico. Mas, por outro lado, aqui também se revela uma inclinação em unificar opostos. Assim, o poeta procura no início da obra, assim como no *Ameto*, expressar a visão católica na língua da mitologia antiga. Para ele, *Juno* é Maria, *Plutão* é Satanás, e assim por diante. Mas, como na conclusão do romance, escrita muitos anos mais tarde, ele chega ao momento onde Florio, segundo a história, se torna cristão, ele o faz renunciar solenemente aos deuses pagãos e, especialmente, aos deuses gregos. Aliás, deve-se considerar o todo apenas como uma tendência<sup>234</sup>, e não como uma obra bem sucedida. De maneira breve, poder-se-ia caracterizar a obra como uma tentativa de alçar o romance e a prosa à altura do poema heróico. Um objetivo digno, a caminho do qual o poeta, que eu saiba, não encontrou companheiro algum. *Persiles* é o único, embora seja concebido de maneira mais grandiosa e acabado com mais êxito<sup>235</sup>.

É assim que vejo este livro. O certo é que a fábula original foi desfigurada, e, devo dizer, decididamente arruinada.

---

<sup>232</sup> Trata-se do “*Il Filocolo*”, obra composta após o *Filostrato e antes da Teseida*, (entre 1336 e 1338), mas, como atesta a crítica, é difícil estabelecer a cronologia absoluta da obra da juventude de Boccaccio: “*La cronologia assoluta e relativa, delle opere giovanili del Boccaccio à incertissima*”. Cf. MALATO, Enrico. *Storia della Letteratura Italiana*. Roma: Salerno Editrice, 1995, p. 771. O próprio Friedrich Schlegel explica mais adiante a confusão em relação ao nome da obra.

<sup>233</sup> *Ameto: Comedia delle ninfe Fiorentine* (1341-1342, aproximadamente). Depois que Giovanni Boccaccio retorna a Firenze, começa a compor obras de estrutura alegóricas, onde se sente fortemente a presença dantesca. O *Ameto* é “*um romanzo allegorico pastorale*”. Cf. MALATO, Enrico. Op. Cit., 1995, p. 771.

<sup>234</sup> Como foi visto no ensaio preliminar, a palavra *Tendenz*, “tendência”, surge diversas vezes na obra de Friedrich Schlegel. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Über die Unverständlichkeit*. In: KA-II, p. 367. Segundo Márcio Suzuki, o ensaio foi a maneira encontrada por Schlegel para explicar os mal-entendidos surgidos do fragmento 216 da *Athenäum*, segundo o qual, o Wilhelm Meister de Goethe, a Revolução Francesa e a doutrina-da-ciência, de Fichte eram apenas tendências. Cf. SUZUKI, Márcio. *Nota Preliminar*. In: SCHLEGEL, F. Op. Cit., 1997, p. 9.

<sup>235</sup> Cf. CERVANTES E SAAVEDRA, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. (1616).

A fábula original de Florio e Brancaflor existe também em uma versão alemã; composta por alguém que é denominado em outro poema “Senhor Flecke, o bom Conrad”, segundo a versão francesa de Roberto de Orleans<sup>236</sup>, que pode ser vista no segundo volume da coleção de Myller<sup>237</sup>. Duas belas crianças, nascidas no mesmo dia, são educadas em toda a gentileza e poesia, e, sem saber como isso lhes acontece, amam-se desde criança, permanecendo unidas com devoção juvenil e afetuosidade inocente. O velho rei, não podendo tolerar tal situação, envia o filho a Mantua, mas como esta medida também não surte efeito, vende a amada para estrangeiros, os quais, atravessando o mar, levam-na ao sultão da Babilônia, onde ela, tida naturalmente como uma das mais raras belezas, será mantida presa numa torre imensa e vigiada por um guarda cruel. Quando é dito a Florio, o qual retornou naturalmente tarde demais, que ela havia morrido, este lamenta pungentemente junto ao túmulo suntuoso erigido pelo rei para confirmação do ardil; todavia, ao saber da verdade pela mãe, ele viaja depressa atrás da amada<sup>238</sup>, e, felizmente, logo a encontra e se junta à sua Brancaflor, passando a viver às ocultas, gozando de todas as alegrias do amor que as boas maneiras permitem. Mas, como certa feita Brancaflor adormece em seus braços, os dois são encontrados, cruelmente acorrentados e levados para o cadafalso. O sultão, todavia, deixando-se abrandar pelo amor dos jovens que a tudo supera, em um excesso de generosidade, lhes conserva a vida e, tornando-se até mesmo seu amigo, lhes organiza um magnífico casamento, onde, porém, mensageiros inesperados aparecem, chamando Florio com a máxima urgência para sua terra natal, a fim de que ele ascenda ao trono do falecido rei. A história narra ainda como Florio então se tornou cristão, viveu sempre feliz com sua Brancaflor, e aos trinta e cinco anos, entre outras coisas, gerou uma filha chamada Bertha, que mais tarde se casa com

---

<sup>236</sup> Algumas notas interessantes sobre o caso encontram-se nos “Monumentos da antiga poesia alemã, de Eschenburg” [Nota de Friedrich Schlegel]. Johann Joachim Eschenburg (1743-1820), professor e estudioso da literatura alemã. Cf. ESCHENBURG, Johann Joachim. *Denkmäler altdeutscher Dichtkunst beschrieben und erläutert*. Bremen, 1799.

<sup>237</sup> Christoph Heinrich Myller (1740-1807), de origem suíça, foi o co-autor de diversas coleções a respeito da literatura alemã dos séculos XII, XIII e XIV. Muito lidas na época de Friedrich Schlegel, as coleções são uma obra conjunta entre Myller e seu professor, o filólogo suíço Johann Jacob Bodmer (1698-1783).

<sup>238</sup> Sobre a confusão entre os títulos da obra, muitas vezes chamada de *Filopono*, *Filocalo*, ou ainda *Filocolo*, o próprio Schlegel explicita: “Em Boccaccio, em razão das dificuldades que tão voluntariosamente se submete, e que, correspondendo ao seu sentimento interior, são até bem vindas, ele [o herói, Florio] recebe o nome de *Filopono*, segundo o qual também é intitulado o livro. Assim fica decidido o conflito sobre o nome do livro, pois é difícil considerar inautêntica a passagem onde essas circunstâncias são citadas [sobre todo o sofrimento do herói que dá título ao livro]. Contrapõe-se à explicação que atribui ao livro o nome *Filocalo*, advindo do grego *Kalos*, [belo], o fato de que outro nome alegórico derivado de *Kalos* já aparece no *Filopono*, a saber, *Caleone*. Esse é o nome do amante de *Fiammetta* nos primeiros poemas do autor, e *Pamphilo* nos poemas tardios”. [Nota de Friedrich Schlegel].

Pepino, e será a mãe de Carlos Magno, o melhor rei de todos os tempos<sup>239</sup>; e como um dia, finalmente, ambos com a idade de cem anos, foram enterrados em seus túmulos. Além disso, alguns traços graciosos que aparecem nos detalhes, como Florio, oculto em um cesto cheio de rosas é carregado para o serralho; e como o guarda cruel da torre é domado e vencido, astuciosamente, graças a sua afeição ao jogo de xadrez, e etc. É uma história afetuosa e inocente, de simplicidade e beleza comoventes, que somente pode ser narrada com graciosa tranquilidade, sem a intenção de enfeitá-la ou decorá-la. E então, aquele estilo clássico de Boccaccio, a quantidade de acontecimentos e pessoas acrescentados e inventados, a extensão resultante, e, finalmente, os episódios alegóricos!

O mais extenso entre estes é muito primoroso, e por esta razão ainda mais interessante, assim, se pode ver aqui o *Decamerão* em germe. Trata-se de uma sociedade que se ocupa, segundo os antigos costumes românticos, com *Questions d'amour*<sup>240</sup>, onde a pergunta e a resposta, na maioria das vezes, está relacionada a uma novela cheia de sentido. Aqui também se reencontra, como se pode pensar, a *Fiammetta*. As descrições de personagens e roupas femininas são quase sempre muito belas em Boccaccio. Desta vez, ele exalta principalmente o fogo dos olhos brilhantes dela, e a impressão que causaram nele.

O artista nem sempre tem um sentimento seguro se uma obra foi bem sucedida ou não quando ela não obtém êxito, e pode muito bem acontecer que, justamente quando a obra é decididamente um fracasso, ele não esteja consciente disso. Ainda assim, ele poderá estar bem ciente e seguro da tendência e da grandeza de seu objetivo, e ser capaz de apreciar o valor daquilo que criou de maneira praticamente exata, mas segundo uma premissa inexata<sup>241</sup>. Assim, pode-se entender e conceber como verdadeira a tradição segundo a qual o próprio Boccaccio deu um valor muito alto ao *Filopono*, preferindo-o ao *Decamerão*. Há, incontestavelmente, mais trabalho naquele do que neste.

O que no *Filopono* se anuncia apenas como um episódio, no *Ameto* é conteúdo do todo. É um romance completamente alegórico, onde é narrado em costumes habituais como um rude pastor de ovelhas é formado e enobrecido através do amor. A maneira como se dá esta formação não é, todavia, desenvolvida. O livro dedica a sua maior parte a mulheres,

---

<sup>239</sup> Pepino, o breve, (714-768), filho de Carlos Martel (676-741) e pai de Carlos Magno (742-814). Bertha, a filha de Florio e Blanche-flure na fábula, é Berta de Laon (C. 720-783). Cf. MCKITTERICK, Rosamond. *The Frankish Kingdoms under the Carolingians (751-987)*. London: Longman, 1983, p. 243.

<sup>240</sup> [Em francês no original].

<sup>241</sup> Tentamos manter o jogo que Schlegel faz entre as palavras "*richtig*" [certo, correto, exato] e "*unrichtig*" [incerto, incorreto, inexato].

cujas vestimentas e feições são minuciosamente descritas, assim como são narrados sua origem, destino e, principalmente, a história de seus primeiros amores, sendo cada narrativa encerrada com um hino em tercetos a uma deusa da Antiguidade. Ameto participa apenas como espectador e ouvinte; o livro principia e finda com considerações gerais sobre o amor, e não há necessidade de se continuar a procurar aí a relação das partes com o todo ou a história. Mas na história das mulheres sente-se a verdade individual, e não é preciso adivinhar que se trata de amigas do poeta; todavia, todas as sete se dissolvem em alegoria e significam as quatro virtudes mundanas e as três virtudes espirituais<sup>242</sup>. As histórias são todas narradas em roupagem mitológica, e mesmo os aspectos católicos são traduzidos nesta linguagem, como no início do *Filopono*; a origem de cada uma é muito valorizada e sempre que possível associada à nação; em geral o estilo narrativo e a linguagem são como na História mais digna. Os versos intercalados de cuja estranheza se pode ter alguma ideia apenas por estas características não são a parte mais brilhante do todo. A construção dos períodos nestes versos é confusa, eles não têm a graça inocente de suas estâncias e *canzonetten*<sup>243</sup>; não obstante tratem apenas de objetos da Antiguidade clássica, em roupagem clássica, ainda assim estão muito distantes da força e da dignidade clássicas; eles não têm, de maneira alguma, um caráter bem determinado e construído. Em contraste, há muito a se elogiar na prosa, algumas coisas são incomparavelmente belas. No que tange ao estilo, não se deve temer uma comparação das histórias com o que há de mais primoroso no *Decamerão*. A personagem de Dioneo, inesquecível a todo leitor do *Decamerão*, e descrita com amor e insolência especiais é talvez a mais impressionante entre as personagens de amantes caracterizadas nestas histórias. Mas, onde o próprio Boccaccio se superou, foi na descrição da forma e do vestuário das sete mulheres adequado ao sentido alegórico. Tal descrição artística e arrebatadora de vestuário, pensada de maneira tão grandiosa não se encontrará facilmente em outro poeta, com exceção de Cervantes.

---

<sup>242</sup> Em alemão “*die vier weltlichen und die drei geistigen Tugenden*”, [as quatro virtudes mundanas e as três virtudes espirituais]. Os termos usados por Friedrich Schlegel correspondem às virtudes cardeais e teológicas. As quatro virtudes cardeais de que Platão fala em “A República” estão entre as que Aristóteles chamava de virtudes morais ou éticas, a saber: *prudência, justiça, temperança e fortaleza*. As três Virtudes Teológicas; lat. *Virtutes theologicae*; foram assim chamadas na Idade Média *a fé, a esperança e a caridade*, virtudes que dependeriam de dons divinos e que visaram a obter a bem-aventurança a que o homem não pode chegar só com as forças da sua natureza. Cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 135 e 1119.

<sup>243</sup> Sobre as *canzonetten*: “*Genere poetico-musicale spesso di argomento amoroso e tono popolare. Metricamente, può assumere varie forme, tra cui quelle della ‘canzone’, ma con struttura semplificata e con versi più brevi del ‘madrigale’ e della ‘ballata’*”. Cf. LUPERINI, R.; CATALDI, P.; MARCHIANI, L. *La Scrittura e L’Interpretazione. Storia e Antologia della Letteratura Italiana nel quadro della civiltà europea*. Milano: Palumbo, 1996, p. 1223.

Pode-se imaginar que Fiammetta não está ausente nesta coleção de mulheres nobres e belas. Ela significa a esperança, aparecendo de véu e portando flecha, de vestido verde, os cachos enfeitados com um adorno de ouro e pérolas, circundados por uma grinalda de rosas vermelhas e brancas<sup>244</sup>. Ela narra a audácia com a qual seu amante obteve seus favores<sup>245</sup>: como ele frequentemente a via e conversava com ela, mas nunca só, de maneira que ele pudesse lhe revelar seu amor, ela que havia nascido em uma condição social muito mais elevada que a dele; até que certa feita, na ausência do esposo, ele encontrou um meio de se ocultar em seu quarto, acompanhado apenas de sua astúcia e de seu punhal; como ele a encontra em seu quarto, descreve seu amor e a origem do mesmo, e de como estaria determinado a sacrificar a própria vida se ela não o ouvisse. O que disseram os dois, a surpresa e a inclinação secreta de Fiammetta, a gravidade e os pedidos arrebatadores dele, tudo isto é representado com a eloquência e verossimilhança mais vivas e ardentes, e pode-se facilmente compreender que o fogo dele venceu a todas as objeções dela.

Boccaccio teve a oportunidade de apresentar novamente este acontecimento em detalhe, e ele fez com as circunstâncias ligeiramente modificadas. Por diversas vezes ele se refere ao episódio, sempre com um amor visível.

Segundo uma data na história de Emília<sup>246</sup>, o livro<sup>247</sup> foi escrito depois de 1340, e pode, portanto, ser colocado entre os últimos ensaios da juventude do poeta.

Por sua posição no todo, Lia é a personagem principal entre as sete mulheres; Ela já é conhecida desde Dante como a alegoria da contemplação, e aqui significa a crença<sup>248</sup>.

Aliás, o exemplo de Dante atua de maneira tão poderosa sobre seu espírito que, assim como fizera com Petrarca, podia retirá-lo de sua própria esfera. Devemos considerar a

---

<sup>244</sup> No trecho, Friedrich Schlegel, emulando a lírica boccacciana, parece colocar em prática sua máxima de que a “Poesia só pode ser criticada por Poesia Um juízo artístico que não é, ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte”. Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 38, fragmento [117] da revista *Lyceum*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki.

<sup>245</sup> “*ihre Gunst gewonnen hatte*” ; “*Gunst genießen*” [gozar das graças, obter as graças de alguém]. Cf. SCHEMANN, Hans. *Idiomatik Deutsche-Portugiesisch*. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen GmbH, 2002, p.347.

<sup>246</sup> A história de Emília se refere à obra “*Il Teseida*”: *Teseida delle nozze di Emilia*.

<sup>247</sup> *O Ameto* [Nota de Friedrich Schlegel].

<sup>248</sup> Na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, Lia aparece no canto XXVII do Purgatório: “*Sappia qualunque il mio nome dimanda/ch’ i mi son Lia, e vo movendo intorno/la belle mani a farmi una ghirlanda*” [Saiba quem quer que de mim perguntar:/com minhas belas mãos, meu nome é Lia, uma grinalda aqui vou me arrumar]. Cf. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 180. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro.

*Amorosa Visione*<sup>249</sup> como um fruto infeliz desta influência da superioridade da grandeza de espírito alheia; um poema em tercetos, [no qual] o todo é uma simples alegoria da fortuna e do amor, etc., onde estão entrelaçadas<sup>250</sup> quase todas as famosas fábulas eróticas da Antiguidade; mas, elas não se renovam neste tratamento modificado, o qual poderia parecer justificar os julgamentos desfavoráveis sobre a poesia do autor. Se já o *Trionfi*, de Petrarca<sup>251</sup>, não nos parece uma reprodução bem sucedida, o que diremos então desta *Vision*<sup>252</sup>, situada muito abaixo daqueles? É a única obra dele na qual eu tive que me superar para ler até o final. De resto, todas as personagens alegóricas do *Ameto*, como já se sabe, aparecem também aqui. Devo ainda mencionar um estranho tipo de brincadeira; as primeiras letras de cada terceto [*Terzine*] ao longo de todo o poema formam um tipo de prefácio a ele, que consiste em dois sonetos a Fiammetta e uma *Canzonette* ao leitor.

Deve-se colocar o *Decamerão* entre os produtos da maturidade, tanto pelo caráter interno da obra, como por sua data, que eu pressuponho seja conhecida: pois seu primeiro volume apareceu em 1353, ou seja, quando Boccaccio tinha quarenta anos<sup>253</sup>. É com o *Decamerão* que se deve relacionar o *Urbano*<sup>254</sup>, romance onde diversos infortúnios, depois de

<sup>249</sup> *L'Amorosa Visione* pertence ao período florentino de Boccaccio, fase em que, segundo a crítica há uma forte influência dantesca em obras como a *Amorosa Visione*, *Ninfale Fiesolano*, *Ninfale d'Ameto* ( de 1341 em diante). “*Appena tornato a Firenze, Boccaccio si dette a comporre opere d'impianto allegorico fortemente segnata dalla presenza dantesca [...] Ancor piú strettamente legata alle forme allegorico-enciclopediche della 'Commedia' (e del Roman de la Rose) è 'L'Amorosa Visione', uma 'visio' di argomento amoroso, come denuncia il titolo*”. Cf. MALATO, Enrico. (Dir.) *Storia della Letteratura Italiana. Il Trecento*. Roma: Salerno Editrice, 1995, vol.II, p. 773.

<sup>250</sup> “Entrelaçado”, em alemão *verwebt*. O verbo *weben*, em *althochdeutsche* [antigo alto alemão] ‘weban’, tem origem no hindu antigo ‘wäp’ e ‘awed’, daí também ‘urnavabhi’ ‘aranha’. Cf. KLUGE, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2002, p. 975. No trecho Schlegel usa de forma poética o particípio ‘verwebt’ [entrelaçado], como metáfora para o texto enquanto “teia”, “tecido”, onde se encontrariam entrelaçadas as novelas boccaccianas.

<sup>251</sup> Francesco Petrarca (1304-1374). Poema composto em *terzinas* [estrofe composta de três versos], o *Trionfi* é dividido em doze capítulos, cada qual relacionado a um tipo de triunfo na existência. Narrado como *Visio in somniss*, o poema de Petrarca é um monumento idealístico à “visão” da vida como uma vitória humanística sobre a morte e o tempo.

<sup>252</sup> Mantivemos *Vision*, como no original, que se refere ao título da obra de Giovanni Boccaccio: *Amorosa Visione*.

<sup>253</sup> As similaridades entre alguns fatores estilísticos e do diálogo com a tradição no *Decamerão* e na *Divina Comédia* levariam alguns estudiosos a relacioná-los não apenas enquanto obras que exteriorizam uma poética similar, como no exemplo do começo triste e o fim positivo, seguindo a lógica da estrutura retórica do *principio horribilis et fetidus, in fine prosperus desiderabilis et gratus*, mas também a coincidência de ambas as obras pertencerem à fase madura dos seus autores. “*The two works, outwardly so dissimilar, have many features in common, not least the fact that both are set 'nel mezzo del cammin di nostra vita. For in 1348, the year of the great plague, Boccaccio had arrived, like Dante in 1300, at the halfway stage in ideal biblical life span of three score years and ten*”. Cf. MC WILLIAM, G.H. *Translator's Introduction*. In: BOCCACCIO, Giovanni. *The Decameron*. London: Penguin Books, 1972, p. XVII.

<sup>254</sup> Segundo Cesare Segre, a obra pode ser inserida entre suas primeiras obras, quando Boccaccio ainda encontrava-se, de certa forma, influenciado pelo amor por Maria d'Aquino, em 1336. Cf. SEGRE, Cesare. *Opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Editoriale Vita, 1963, p. XXII.

uma longa expectativa, reconhecimento e coisas afins, se resolvem no final, para felicidade geral. O tratamento é inteiramente o mesmo das novelas mais graves e elevadas do *Decamerão*, apenas um pouco mais detalhado, de maneira que o *Urbano* mais ganharia do que perderia com a comparação. Será que o poeta tentou fazê-lo com uma só antes ou depois de ter tratado as novelas em quantidade, com a intenção de desenvolvê-la mais? Neste caso, a intenção seria perceptível e a diferença bem maior. Eu suspeito, portanto, que seja a primeira opção. Eu gostaria de considerar a *Ninfale Fiesolano* como uma tentativa de tratar uma única novela como uma obra autônoma, e, ao contrário do que ali ocorreu, de maneira poética e na querida roupagem mitológica, ainda mais porque a história narrada ali, de *Africo e Mensola*, segundo Manni<sup>255</sup>, se baseia numa história real. Um poema muito agradável, vivo e forte; único em seu gênero, como novela versificada e poema épico-romântico de tão curta extensão. Desta maneira, o próprio Boccaccio confirma através desse exemplo, o que Cervantes e Shakespeare provaram suficientemente, que a novela deve poder interessar mesmo quando individual e autônoma, e que não é preciso necessariamente emoldurar toda uma flora delas num *Symposium* romântico, como aconteceu de maneira tão primorosa no *Decamerão*, que isto pudesse parecer quase que exclusivamente uma regra universal. Aqui a estância ainda tem a antiga graça inocente, porém, simultaneamente, uma linguagem mais vibrante. Poder-se-ia encontrar em algumas partes semelhança com a maneira de *Poliziano*<sup>256</sup>, nas famosas estâncias em que Ariosto tanto aprendeu pela arte de sua versificação, cujo estilo, em seu ímpeto alado e no vigor arcaico, permaneceu, no entanto, sem seguidores na poesia italiana.

O *Laberinto d'Amore ou Corbaccio*<sup>257</sup> é aproximadamente da mesma época que o *Decamerão*, segundo indicação cronológica da própria obra; muito lido em tempos mais antigos, e traduzido em diversas línguas. O estilo é primoroso e a invenção engraçada; em parte, talvez a obra deva sua popularidade ao fato de que se deixa classificar de maneira tão determinada como verdadeira sátira ao sexo feminino. Foi nesta classificação que eu a encontrei, como um livro extremamente famoso, citada em um poema antigo, entre outras

---

<sup>255</sup> Domenico Maria Manni (1690-1788).

<sup>256</sup> Angelo Ambrogini (1454-1494), em razão de seu local de nascimento foi apelidado de *Poliziano* ou *Politianus*.

<sup>257</sup> “O Corbaccio, ou Labirinto do amor foi composto provavelmente entre 1354 e 1355, imediatamente após o Decamerão, sendo a última obra de fantasia escrita por Boccaccio. Cf. POMPEATI, Arturo. *Storia della Letteratura Italiana. Il Medio Evo*. Torino: Unione T. E. Torinese, 1944, p. 648. “*La vicenda narrata si propone come autobiografica*”. Cf. MALATO, Enrico. (Dir.) *Storia della Letteratura Italiana. Il Trecento*. Roma: Salerno Editrice, 1995, vol.II, p. 844.

obras de um *Cancionero* espanhol. Boccaccio narra, em primeira pessoa, como estivera tão triste por amor, ao ponto de querer se matar por ter sido desprezado. Sua luta e seu diálogo interiores são apresentados detalhadamente, assim como a maneira como ele finalmente se acalma, resolvendo voltar novamente ao convívio dos homens e comprazer-se na companhia de alguns amigos. Isto logo o aquieta, e, como adormece calmamente, como se pode facilmente imaginar, ele tem a visão que o próprio título “Labirinto do Amor” alude. Ali ele encontra um ancião, que, todavia, não é uma figura mítica, mas o falecido esposo da orgulhosa dama em pessoa. O velho não tinha uma visão idealista a respeito das mulheres, e faz-lhe tal descrição de todos os defeitos físicos e morais dos quais esta mulher estava acometida, sem deixar escapar nada, que o amante é inteiramente trazido de volta à razão. Aqui, os ataques gerais ao sexo feminino pertenciam à necessária retórica do livro: mas, ao que parece, a vingança pessoal, de que Boccaccio era bem capaz em tais ocasiões, parece ter tido grande parte no surgimento da obra.

A *Vida de Dante* destaca-se entre os relatos interessantes sobre aquele grande poeta<sup>258</sup> por sua eloquência viril. Todavia, ela não deve ser avaliada apenas como biografia ou caracterização, mas como uma apologia, um discurso aos florentinos; a melhor prova de que esta obteve o efeito desejado se encontra no fato de que mais tarde Boccaccio foi contratado pela República para dar palestras sobre a divina obra<sup>259</sup>.

A visão geral sobre a poesia é também notável neste escrito. Ele a considera como um invólucro terrestre e roupagem corpórea das coisas invisíveis e das forças divinas, denominando-a quase um tipo de teologia, que apenas é comumente mais compreensível e amável do que aquela assim denominada. É verdade que o conceito de alegoria nem sempre tem para ele o sentido elevado que se deva supor, pelo fato de que ele já conhecia os antigos particularmente bem, e tinha diante de si Dante; com este nome ele também denomina a apresentação simbólica de doutrinas meramente morais; mas ainda assim, esta continua a ser uma visão fecunda e eficiente, infinitamente mais real do que os conceitos que nos chegaram de estrangeiros sem formação e vazios no espírito, e que foram qualificados como uma ciência denominada Estética pela chamada filosofia crítica; quero dizer os conceitos

---

<sup>258</sup> Traduzimos “*empfiehlt sich ausser*” por “destaca-se”. Segundo o dicionário dos irmãos Grimm “*sich empfehlen*” denotava “despedir-se”, “distanciar-se”, “destacar-se” de algo. Este significado caiu em desuso, restando apenas “recomendar-se”. Cf. GRIMM, Wilhelm und Jacob. *Deutsches Wörterbuch*. München: Deutscher Taschenbuch, 1984. Band 3, p. 425. No trecho, Schlegel faz uso do vocábulo que dá título a presente caracterização, *Nachrichten*, traduzido por “relato” no título, utilizado aqui no plural, “relatos”.

<sup>259</sup> A obra do grande poeta [Dante Alighieri], [Nota de Friedrich Schlegel].

completamente vazios de apresentação, onde ainda não há nenhum conceito de natureza, e de beleza, onde o [conceito] de divindade parece praticamente perdido<sup>260</sup>.

Em sua obra latina sobre a mitologia antiga reencontramos a mesma visão sobre a poesia, que, aliás, se encontra fora de nossa esfera, como tudo que teria de ser dito de Boccaccio na história da filologia e na reconstituição da literatura antiga. Gostaria apenas de mencionar que na composição de seus escritos latinos ele parece não ter escapado da influência dos escritos e do exemplo de Petrarca, por quem ele exprime uma admiração ilimitada.

Preciso ainda falar sobre a *Fiammetta*<sup>261</sup>, o magnífico monumento que Boccaccio, como eu disse acima, no auge de sua força intelectual, ergueu como eterna glorificação à amada. É uma narrativa ou discurso dividido em vários livros, onde fala a própria Fiammetta, retratando com cores ardentes sua breve felicidade, e narrando como esta foi destruída pela repentina separação. Mas isso é apenas o começo, seu desejo e sua dor crescem cada vez mais em razão desta separação, tomando conta da maior parte do livro, onde é apresentado como seu desejo é preenchido pelo amor, e todas as loucuras às quais ela é atraída por isto; como ela se dilacera de ciúmes, mas ainda assim alimenta novamente a esperança, e como esta aumenta cada vez mais, até que, finalmente, quando se aproxima de seu objetivo, ela novamente a engana; mas na medida em que ela nunca mais ouve falar do amado, a dor se aprofunda cada vez mais, até que ela, silenciosamente, se entrega para sempre à eterna e imutável dor. Não há praticamente nenhuma história exterior, assim como característica ou individualidade; tudo é grande e universal, é apenas amor, nada a não ser amor. Tudo é impregnado de saudade, lamento e de uma chama profundamente oculta. O encanto que poderia nascer da imitação da maneira feminina de escrever também é desprezado nesta elegia elevada, que seria digna de repousar no altar do amor entre as melhores dos antigos e as canções de Petrarca.

---

<sup>260</sup> Na edição de 1825, Friedrich Schlegel inseriu esta importante nota de rodapé: “É também notável e surpreendente que em todas as suas obras eruditas, sua principal aspiração [*Hauptbestreben*] estava dirigida a restabelecer a antiga mitologia, anunciando-a sob uma nova luz e vida. Pois é esta mesma ideia que serve de base a sua poesia; isto se mostra, em parte, na utilização nem sempre bem sucedida de antigos símbolos divinos e fábulas, e ainda mais na aspiração, que ele divide com outros poetas daquela antiga escola, em criar, por meio da alegoria, a partir do material romântico de sua época, uma forma nova e singular de mitologia. Uma aspiração à qual falharam muitos dos grandes talentos poéticos da poesia moderna”.

<sup>261</sup> “Boccaccio iria compor *L' Elegia di Madonna Fiammetta*, abandonando qualquer intenção alegórica e toda sugestão mitológica, nesta obra escrita, provavelmente entre 1343 e 1344. Na forma de uma longa narrativa em primeira pessoa Boccaccio experimenta o primeiro exemplo de romance psicológico em nossa literatura [na Literatura italiana]”. Cf. MALATO, Enrico. (Dir.) *Storia della Letteratura Italiana. Il Trecento*. Roma: Salerno Editrice, 1995, vol.II, p. 777.

Como eu não posso pressupor que todo aquele que acredita ter um juízo crítico sobre o aspecto divino na simples composição de uma obra tão extremamente subjetiva em seu conteúdo concordaria comigo, vou falar daquilo que qualquer um que leia com discernimento deve imediatamente reconhecer como o principal e maior mérito de seu autor, o estilo. Ele mantém o mesmo tom em todo o livro, e também o encanto que surge da alternância entre a cor e a sonoridade na língua é desprezado; se Cervantes, pela plasticidade de sua prosa, pelo rico emprego que sabe fazer do jogo entre as cores e os tons que estão à sua disposição, pela grandeza do estilo, ao qual se eleva quantas vezes lhe aprouver, nos encanta mais do que Boccaccio é capaz, por exemplo, no *Decamerão*: então eu posso dizer sem exagero, que encontramos em Cervantes o maior, talvez com a única exceção de Boccaccio, o único artista moderno<sup>262</sup> em prosa, não encontraremos nada com similar elevação, acabamento interno e perfeição; e, sem exagero, o que de maior e mais primoroso possa o *Decamerão* apresentar, não parece mais do que uma aproximação, ou um eco, diante desta dignidade e beleza. Oh, se o que é divino não fosse sempre incompreendido e esquecido, não seria necessário um relato literário sobre esta realização de arte poética tão simples e ao mesmo tempo tão elevada!

Somente muitos anos depois do *Ameto*, Boccaccio conseguiria alcançar este nível de formação no estilo. Mas, a propósito, não há nada contra o fato de que a obra tenha sido composta antes do *Decamerão*, tampouco qualquer informação adicional nos pode auxiliar nesta determinação<sup>263</sup>. Mas, quer a situemos, cronologicamente, antes ou depois do *Decamerão*: o certo é que apenas após esta obra, onde tudo é original e inteiramente seu, pode-se julgar que tipo de poeta ele foi e o que foi capaz em seu estilo.

Fazer uma descrição do *Decamerão* seria supérfluo. Depois que tratei de suas outras obras, a moldura deve estar incomparavelmente mais compreensível àqueles que até agora apenas conheciam esta obra de Boccaccio, uma vez que pudemos apontar em diversos níveis a gênese progressiva desta forma original e favorita de Boccaccio, entrelaçar uma apresentação profundamente exata de seu círculo social, com uma coroa de histórias adoráveis, em ordem quase geométrica. A caracterização das novelas deve buscar os detalhes, pois cada novela tem seu caráter especificamente diverso, sua própria assinatura; além disso, como muitas foram modificadas por grandes mestres, é necessário comparar a imitação com o tratamento de Boccaccio, e estas com sua fonte, que muitas vezes não encontramos ou não podemos ter. Em

---

<sup>262</sup> Na edição de 1825 Friedrich Schlegel retirou a expressão “moderno”, que na primeira edição estava relacionada com o que considerava “romântico”, “universal” e “progressivo”.

<sup>263</sup> Friedrich Schlegel se refere ao fato de que talvez a obra *Ameto* tenha sido escrita antes do *Decamerão*.

geral, este parece ser o melhor método para caracterizar novelas, quando as atualizamos, de maneira que a caracterização implique, simultaneamente, a prova de sua exatidão ou de sua inexatidão<sup>264</sup>. Por causa do exemplo, seria proveitoso para a teoria examinar a história de uma única novela de especial profundidade, que tenha realmente sofrido diversas atualizações; o que, todavia, não pode acontecer aqui, onde nosso propósito se restringe a um único mestre. Menos supérfluo seria dizer algumas palavras para caracterizar o gênero como um todo, o que nos permitirá ao menos suscitar algumas reflexões.

Para isso escolhi um caminho que pode parecer estranho. Em primeiro lugar vou procurar resumir em uma ideia a tendência do poeta que com razão é considerado o pai<sup>265</sup> e fundador da novela, e ver se isto eventualmente pode lançar uma luz sobre a profunda peculiaridade do gênero.

Não se pode jamais acertar com precisão o caráter de um poeta em todos os seus aspectos antes que se tenha encontrado o círculo da história da arte ao qual ele pertence, o todo do qual ele próprio é apenas um membro. Com tais construções, que são o único fundamento de toda história da arte real, deve-se experimentar até que se possa garantir, através de diversas confirmações, que se encontrou a coisa certa<sup>266</sup>. Tendo-se apenas o espírito da arte do qual se procura uma história, e não faltando também um incansável estudo e seriedade, então não se deve queixar de um resultado medíocre na tentativa de compreender o nascimento do que foi efetivamente formado, e a organização interna deste nascimento e formação. Lembro isto apenas para sugerir o tipo de concordância que devo esperar para o que segue.

Se parece evidente que Dante se elevou bem acima do resto da poesia italiana como profeta e sacerdote da natureza e da fé católica, permanecendo incomensurável em relação com outros grandes poetas desta nação, então, se quisermos considerar a poesia deste grande poeta como um todo, não devemos incluí-lo na construção da poesia italiana; o que eu aqui apenas postulo, porque a prova de que assim se deva considerá-la se encontraria muito além do alcance, e tomaria uma amplitude muito grande.

---

<sup>264</sup> Na edição de 1825, o trecho foi substituído por: “Cada renovação poética ou mudança artística da novela já contém em si uma caracterização como tema permanente da poesia, através das mais diversas variações, de modo que através do tratamento facilmente emerge se ela foi ou não interpretada de forma correta”.

<sup>265</sup> Na edição de 1825, Schlegel incluiu: “Inventor deste gênero artístico”.

<sup>266</sup> Friedrich Schlegel se refere à estrutura histórica que subjaz toda obra artística como as “camadas” de uma construção. A palavra *Konstruktion* tem origem latina: *construere*, que guarda o radical *struere*, [camada] do qual derivam também *instruir*, *construir*, *obstruir*, *destruir*. Cf. KLUGE, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin- New York: Walter de Gruyter, 2002, p. 975.

Também Guarini é mais liberto de nacionalidade do que qualquer outro poeta italiano. Sua tendência se afasta significativamente da deles; ele busca do início ao fim a beleza ideal, o entusiasmo por esta, e a plenitude da harmonia, e não por uma apresentação insuperável e pela virtuosidade na profundidade ou leveza nesta. Daí, a dignidade e graça clássicas, a formação harmônica de sua linguagem e de sua forma, as quais Tasso<sup>267</sup> apenas ambiciona. Em outras palavras, o que se pode dizer é que ele [Guarini] não teve predecessor ou sucessor, permanecendo como um caso isolado na poesia italiana<sup>268</sup>.

Com Ariosto, Petrarca e Boccaccio não acontece o mesmo. Todos eles trazem em traços inconfundíveis a marca mais profunda daquele resolutivo caráter nacional. Suas formas e suas maneiras tornaram-se nativas e permaneceram na poesia italiana<sup>269</sup>. Grande parte desta literatura foi preenchida pela multidão incontável dos seguidores que eles encontraram, alguns dos quais não são tão insignificantes, mesmo que não sejam tão importantes como os antecessores, como o próprio Ariosto, que teve Petrarca como antecessor. Nestes predecessores e nos melhores sucessores a tendência é aproximadamente a mesma que a do mestre desta maneira; apenas o nível da arte é diferente.

Portanto, minha opinião é esta. Ainda que Dante seja italiano, ele se encontra muito além das fronteiras de sua poesia nacional. Mesmo Guarini é um episódio nela, cujo contorno e conteúdo são delineados por Petrarca, Boccaccio e Ariosto. Porque eu não concedo a Tasso lugar algum nesta construção? Prefiro deixar adivinhar as causas silenciando, do que prová-las e expô-las aqui, onde não quero polemizar.

Do ponto de vista artístico, o que se sobressai de maneira mais marcante na apresentação de Petrarca é este nível surpreendente e admirável de objetividade em um conteúdo inteiramente subjetivo. Assim como a beleza repousa na harmonia entre forma e o conteúdo, aqueles mestres italianos parecem possuir e mostrar a maior arte como tendência comum de sua apresentação, que se fundamenta na relação entre o objetivo e o subjetivo. Em Petrarca esta se encontra unificada até a identidade. Ariosto inclina-se decididamente para o lado da objetividade. Salta aos olhos a constituição ou ligação subjetiva de quase todas as

---

<sup>267</sup> Torquato Tasso (1544-1595).

<sup>268</sup> “A beleza clássica da linguagem poética em Tasso tem outro caráter e se dissolve por completo no elemento da graça e do amor românticos. Até mesmo a imitação do idílico da Antiguidade tem nele este tom; o aspirar antigo não tem tanta predominância nele como em Guarini; e seu belo estilo é livre de todas as manias de peculiaridades nacionais”. [Nota de Friedrich Schlegel à edição de 1825].

<sup>269</sup> Traduzimos o alemão “*Manieren*” por “Maneiras”. Segundo o dicionário de M. A. Thibaut “*Manier*” significa “*façon*”, advindo do italiano “*maniera*”. Cf. THIBAUT, M. A. *Vollständiges Wörterbuch der Französischen und Deutschen Sprache*. Braunschweig: Georg Westermann, 1880, p. 238.

obras de Boccaccio. Suponhamos que isso não seja em si um defeito, pelo contrário, que seja a verdadeira tendência de sua obra trazer à luz o subjetivo com profunda verdade e intimidade, ou, através de símbolos claros, sugerir secretamente, torna-se compreensível que ela [a tendência], precisamente na Fiammetta, aparece em seu mais elevado esplendor; e se conseguirmos relacionar o caráter da novela com este conceito da tendência do artista, então teremos encontrado um ponto central e uma perspectiva comum para todas as suas obras, que, muito acertadamente, se considerariam apenas como aproximações e preparativos para a Fiammetta, ou para a novela, ou como tentativas de ligação espontânea e articulação entre as partes oscilantes e flutuantes entre as duas.

Eu afirmo que a novela é muito apropriada para representar indireta e de certo modo simbolicamente a atmosfera e visão subjetivas, sobretudo as mais profundas e singulares dentre elas. Eu poderia recorrer a exemplos e perguntar: Por que dentre as novelas de Cervantes, apesar de todas serem belas, algumas sejam decididamente mais belas? Por qual magia elas excitam nosso íntimo, dele se apoderando com divina beleza, senão porque em toda parte brilha visível o sentimento invisível do poeta, sua mais íntima peculiaridade, ou porque ele, como no *Curioso Impertinente*<sup>270</sup>, exprimiu pontos de vista, que, em razão de sua peculiaridade e profundidade, não poderiam ter sido expostos de outra maneira? Por que o *Romeu*<sup>271</sup> situa-se em um nível mais elevado do que outras novelas dramatizadas do mesmo poeta, a não ser pela razão de que ele, cheio de entusiasmo juvenil, encontrou aí, mais do que em qualquer outra novela, um belo receptáculo que pudesse ser completamente preenchido e penetrado por ele? Além disso, não é necessária uma discussão para mostrar que em alguns casos esta maneira indireta de apresentação do subjetivo pode ser bem mais adequada e elegante do que a apresentação imediata lírica, pois é exatamente o que há de indireto e velado nesta forma narrativa que lhe empresta um encanto superior. De maneira semelhante, talvez a novela seja mesmo especialmente adequada para esta subjetividade oculta e indireta, porque ela tende bastante para o objetivo, e, embora determine com precisão o costume e o local, não obstante, ela mantém facilmente ao universal, em concordância com as leis e os

---

<sup>270</sup> A novela “Curioso impertinente” (1605) está inserida na primeira parte do Dom Quixote e, curiosamente, nos remete em sua introdução a Florença, um dos locais de passagem de Giovanni Boccaccio. “En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales”. Cf. CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. *Donde se cuenta la novela del ‘Curioso impertinente’*. IN: CERVANTES DE SAAVEDRA, M. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Real Academia Espanola, 2004, p. 327, capítulo XXXIII.

<sup>271</sup> Cf. SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Romeo and Juliet*. In: SHAKESPEARE, W. *Complete Works*. London: The Royal Shakespeare Company and Modern Library, 2007, p. 1675.

sentimentos da fina sociedade, onde tem sua origem e sua pátria<sup>272</sup>; é por esta razão que a novela será encontrada florescendo especialmente naquela época, onde cavalaria, religião e costumes unem a parte mais nobre da Europa.

Mas esta propriedade da novela pode ser imediatamente deduzida de seu caráter original. A novela é uma anedota<sup>273</sup>, uma história ainda desconhecida, narrada de tal maneira como se narraria em sociedade, uma história que em si e por si só precisa poder interessar, sem olhar para a relação das nações e das épocas, para o progresso da humanidade e a circunstância de sua formação. Uma história que, estritamente falando, não pertence à história, e que já traz ao mundo, desde seu nascimento, a disposição para a ironia. Uma vez que ela deve interessar, precisa conter em sua forma algo que para muitos prometa ser estranho ou amável. A arte de narrar pode apenas aumentar um pouco alguma coisa, de maneira que o narrador procurará mostrá-la com um agradável nada e nos entreter enganosamente com uma anedota, que a rigor nem mesmo seria uma anedota, e saber adornar tão ricamente aquilo que no todo era apenas um nada, através da plenitude de sua arte, de tal maneira que nos enganemos de bom grado, e nos deixemos até mesmo nos interessar seriamente por ele. Algumas novelas do *Decamerão*, que são apenas brincadeiras e caprichos, especialmente na última parte provençal-florentina da obra, pertencem a esse gênero, sendo o *Licenciado Vidriera*, de Cervantes, a mais bela e engenhosa novela deste tipo<sup>274</sup>. Mas, como até na mais fina sociedade não se costuma ser tão metucioso com o que é narrado, mesmo que o estilo seja decoroso, elegante e significativo, então o germe deste excesso já se encontra na própria origem da novela<sup>275</sup>. Desta maneira, ela jamais pode torna-se verdadeiramente um

<sup>272</sup> Como argumentamos em nosso “estudo preliminar”, em sua *Charakteristik*, Friedrich Schlegel procurou retirar das próprias obras de Giovanni Boccaccio, bem como do diálogo que este travou com toda a tradição literária greco-latina e das formas breves poéticas de cunho narrativo, a fundamentação do gênero da novela em Boccaccio, bem como uma das suas mais importantes peculiaridades exposta no trecho: a exteriorização de matéria subjetiva de maneira objetiva.

<sup>273</sup> Para Friedrich Schlegel ‘anedota’ tem o sentido de “novidade”; do grego *anékdotos*, [inédito], relato sucinto de um fato jocoso ou curioso. Cf. HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.118. [verbete: Anedota]. “Mas o que é a novela senão um acontecimento inaudito?” GOETHE, Johann Wolfgang Goethe. Apud VON WIESE, Benno. *Die Deutsche Novelle seit Goethe*. Düsseldorf: August Bargel Verlag, 1963, p. 15.

<sup>274</sup> Em o “Licenciado Vidriera” (1613), Cervantes conta a história de Tomás, um estudioso [Licenciado em Leis], que, após um feitiço feito por uma mulher, permanece seis meses de cama, e, voltando a si, acredita ser um “homem de vidro” [vidriero]. Cf. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El licenciado Vidriera y otras novelas ejemplares*. Navarra: Salvat Editores, 1969. Edição e notas de Inmaculada Ferrer.

<sup>275</sup> Ou seja, a novela também teria em seu cerne, em sua origem mais primitiva, certa disposição para o chiste e a ironia espirituosa. O próprio Schlegel define o chiste e seu papel para a novela: “Há um gênero de chiste que, por sua consistência, precisão e simetria, poderia ser chamado de arquitetônico. Ao se exteriorizar satiricamente, proporciona verdadeiros sarcasmos. Tem de ser, e todavia também não ser, devidamente sistemático; apesar de toda a completitude tem de parecer faltar algo, como se tivesse sido arrancado. Na verdade, esse elemento

gênero universal, por mais encantadora que seja como humor próprio do artista, pois perderia seu encanto original se fosse constituída formalmente e constantemente repetida. O outro caminho que se apresenta ao narrador que domina mais sua arte é aquele onde ele parece metamorfosear histórias conhecidas em novas, pelo modo como ele as transforma e narra. Um grande número de novelas que têm algo de objetivamente notável e universalmente interessante se apresentarão a ele. O que mais deve determinar a escolha entre a quantidade do que a inclinação subjetiva, que sempre se baseará em uma expressão mais ou menos realizada de uma visão e de um sentimento próprios? E a qual narrador de histórias singulares sem relação interna, histórica ou mítica, porventura ouviríamos com interesse por muito tempo, a menos que começássemos a nos interessar por ele mesmo? Se esta propriedade natural da novela é isolada, e, se lhe é dado a mais alta formação e vigor, então surgirá aquele tipo ao qual me referi acima, que gostaria de chamar de alegórica, e que, ao menos, chamem-na assim ou de outra maneira, provará ser sempre o cume e a verdadeira florescência de todo o gênero.

Surge então a questão sobre qual novela teria Boccaccio expressado sua individualidade de maneira mais acabada. Eu diria que na história de *Africo e Mensola*, no *Ninfale Fiesolano*<sup>276</sup>. Enobrecimento da força bruta viril da juventude pelo amor, uma sensualidade poderosa e ardente, e uma afetuosidade inocente e íntima no gozo, logo interrompido por uma súbita separação, pela qual os amantes se abandonam violentamente até a morte: estas são as características principais do amor de Boccaccio e de sua visão do mesmo.

Todavia, muitas novelas no *Decamerão* serão mais significativas e compreensíveis àqueles que na obra puderem se recordar da *Fiammetta*, ou ainda do *Corbaccio*.

Como no início a poesia entre os modernos só podia crescer irregularmente, porque sua fonte original e natural, a natureza e o entusiasmo pela ideia espontânea desta, através da

---

barroco bem poderia engendrar o grande estilo no chiste. Desempenha um papel importante na novela: pois somente mediante tal estranheza singularmente bela uma história pode permanecer eternamente nova". Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 124, fragmento [383] *Athenäum*.

<sup>276</sup> Para Cesare Segre, o universo da fábula pertence a um mundo que mescla os deuses e os habitantes desconhecidos: "*Il mondo del 'Ninfale fiesolano à popolato solo da ninfe, da divinità e da umili abitatori ignoti alla storia*". [O mundo do 'Ninfale Fiesolano é povoado apenas por ninfas, deuses e habitantes humildes e desconhecidos para a história]. Cf. BRUNI, Francesco. *Boccaccio. L'invenzione della Letteratura mezzana*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1990, p.227. A *Ninfale Fiesolano* foi composta em Firenze, em 1346. Trata-se de mais uma obra inspirada na "transfiguração bucólico-idílica" da vida humana. O ambiente mágico e o âmbito da natureza são indicados pelo título "*Ninfale*". Cf. SEGRE, Cesare. *Opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Editoriale Vita, 1963, p. 1081. Composto também em "*ottava rima*", o poema retoma a tradição mítica greco-romana, especialmente Ovídio, em "tratamento" moderno ou romântico, na linguagem de Friedrich Schlegel.

intuição da atividade divina, ou foi fechada de maneira violenta, ou apenas gotejava: foi então necessário surgir na poesia moderna, segundo as diferenças de classe e da vida, além da romança [*Romanze*] <sup>277</sup>, que narrava histórias de heróis e de guerra para todos, e da lenda [*Legende*], que narrava ou cantava as histórias dos santos para o povo, a novela [*Novelle*] com e para a fina sociedade da classe nobre.

Uma vez que em sua origem a novela é história, mesmo que não seja história política ou cultural, quando não o for, este fato deve simplesmente ser visto como uma exceção permitida, talvez necessária, mas sempre como uma exceção individual: o seu tratamento histórico em prosa com o estilo de um Boccaccio é o mais original; o que não deve se opor de maneira alguma à possível dramatização de todas as novelas, mas reivindicar àquele que foi o objeto deste ensaio a glória de ser considerado o pai e mestre do gênero<sup>278</sup>.

---

<sup>277</sup> No original “*Romanze*”, conto medieval em versos, com amores e heróis de cavalaria. Cf. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004, p. 2471.

<sup>278</sup> Schlegel adicionou na edição de 1825: “Mas pode assegurar, àquele que foi o objeto deste ensaio, a glória de ser considerado o inventor e mestre do gênero”.

## Considerações Finais

“Só ama efetivamente a arte o amante da arte que pode renunciar a alguns de seus desejos, onde vê outros plenamente satisfeitos, pode ainda apreciar severamente mesmo aquilo que é mais amado, aceita explicações quando necessário e tem sentido para a história da arte”  
Friedrich Schlegel<sup>279</sup>.

Ao finalizar esta dissertação, a percepção de que se poderia ter dito mais do que se disse é inevitável, principalmente diante de um assunto tão vasto e multifacetado como Friedrich Schlegel e o primeiro romantismo alemão. Esta afirmação não é um simples procedimento retórico que retoma o *sermo humilis*, mas sim uma convicção.

No estudo preliminar, ao perpassarmos alguns dos principais tópicos que visavam iluminar a leitura do texto traduzido, além de procurarmos evidenciar os conceitos, ideias e concepções que Schlegel desenvolvera, tentamos entender o que o crítico alemão concebia como sendo a caracterização.

Em nossa pesquisa, foi possível acompanhar a presença e a contribuição dos estudos e teorias de Friedrich Schlegel para a crítica ocidental, e a opinião de críticos, como Ernst Robert Curtius e René Wellek, sempre uníssonos em afirmar a importância de Schlegel na história da crítica e da literatura ocidental. Vimos como, após a sua morte, os escritos de Schlegel ficaram esquecidos por quase um século, até que estudiosos como Alois Dempf e Josef Körner, entre outros, recuperassem seus escritos, e Walter Benjamin, nos anos de 1920, retomasse Schlegel em sua tese de doutorado.

No entanto, ainda seriam necessários muitos anos, até que a importância dos estudos sobre o primeiro romantismo alemão e Friedrich Schlegel fosse reavaliada. Hoje em dia, são muitas as publicações sobre este *Zeitgeist*, onde a crença na unidade entre o homem e o universo ainda persistia. Talvez este seja um *topos* que encanta tanto a quem pesquisa a época. Ânsia de infinito, crítica divinatória, tendência, impressão duradoura, poesia universal progressiva, originalidade do espírito, determinação recíproca são conceitos que analisamos em nosso estudo preliminar, e que fazem parte do arcabouço das ideias inerentes à crítica do primeiro romantismo alemão.

---

<sup>279</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 57, fragmento [68] *Athenäum*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki.

A influência decisiva de Herder, Goethe e Schiller, no desenvolvimento das concepções estéticas e críticas de Friedrich Schlegel, foi outro assunto de que tratamos no estudo. Caracterizar a caracterização schlegeliana, exercício que fizemos na segunda parte de nosso estudo preliminar, permitiu que confrontássemos a teoria crítica de Schlegel com a própria caracterização. Ao precisar os detalhes da caracterização realizada por Friedrich Schlegel sobre Giovanni Boccaccio, buscamos entender seu método, ao mesmo tempo em que reconhecíamos a aplicabilidade de suas teorias críticas. Assim, analisamos a *Charakteristik*, suas partes, a relação das partes com o todo, a relação deste texto com toda a obra de Schlegel, e ainda o que parecia resistir à análise, o que se velava entre o espírito e a letra schlegeliana, sua própria tendência.

Esta progressividade do espírito romântico, inserida no fragmento sobre a poesia romântica universal, conferia à crítica o papel de exegese e de ação divinatória do espírito. Desta forma, caracterizar um autor seria apreender todas as nuances de sua obra, percebendo os detalhes de seu estilo e até mesmo de sua biografia. A contribuição da caracterização de Schlegel sobre Giovanni Boccaccio para as teorizações sobre a forma narrativa da novela foi também um dos motivos de nossa pesquisa e de nosso estudo preliminar. A concepção de *Novelle*, enquanto história que se narra em sociedade e que abarca o novo foi explorada tanto por Goethe, Schiller, quanto pelos jovens do primeiro romantismo alemão, como descrevemos em nosso estudo.

Ao procurar entender o fenômeno artístico a partir de premissas estéticas e filosóficas, unificando a poesia e a filosofia, os jovens de Jena lançaram sementes férteis que se colhem até nossos dias. Novalis sabia naquela época que a empreitada era difícil quando dizia “o chão está pobre, precisamos espalhar ricas sementes, para que nos medrem colheitas apenas módicas”<sup>280</sup>. A tentativa de mesclar a filosofia e a poesia em uma crítica filosófica e poetizante é uma das qualidades da caracterização schlegeliana, e faz parte do *Zeitgeist* do primeiro romantismo alemão. Naquele momento histórico de profundas mudanças, a reunião de personalidades tão díspares como Friedrich Schlegel, August Wilhelm, Novalis, Tieck, Schleiermacher, Schelling, Dorothea, Caroline, Fichte, Goethe e Schiller resultou em uma geração de filósofos, críticos e artistas singular na história ocidental.

---

<sup>280</sup> Cf. HARDENBERG, Friedrich von. [Novalis] *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 36. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho.

Na caracterização schlegeliana a filosofia e a poesia se uniram em um sobrevôo divinatório do espírito; debruçando-se sobre o texto literário reafirmava-se a procura pela completude do ser através da linguagem e da comunicação. Essa unidade entre a linguagem, a palavra e a alma humana, como vimos, foi uma das últimas preocupações de Schlegel, antes de falecer, em 1829.

Como o “beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício”<sup>281</sup>, a caracterização estudada é crítica filosófico-poética, onde a divinação do espírito romântico, em sua busca por unificação com a natureza divina, em contraposição ao artificialismo da *Bildung* antropocêntrica iluminista, atesta esta ânsia pelo infinito [*Sehnsucht nach dem Unendlichen*] que perpassa todos os escritos de Friedrich Schlegel. Esta ânsia não poderia ser talvez a saudosa lembrança do que já existiu, da unidade perdida após a queda, representada pela figura do *angelus novus* descrito por Walter Benjamin?<sup>282</sup>

Neste universo de lembranças românticas e esperança tão humana, esse trabalho buscou a reflexão sobre o espírito e a letra de Friedrich Schlegel, um dos arautos de um tempo enigmático, onde poetas e filósofos entendiam a morte como a vitória sobre si<sup>283</sup>, a própria reconciliação<sup>284</sup>, e a vida, um abraço cósmico, um genuíno chiste universal e romântico, um talvez despertar, no dia em que sonharmos que sonhamos<sup>285</sup>.

---

<sup>281</sup> Cf. SCHLEGEL, Friedrich. Op. Cit., 1997, p. 64, fragmento [116] *Athenäum*.

<sup>282</sup> “Há um quadro de Klee [Paul Klee] que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer se afastar de algo que encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto”. Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 226. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

<sup>283</sup> “A morte é uma vitória sobre si, que, como toda auto-superação, proporciona uma existência nova, mais leve e fácil” Cf. SCHLEGEL, F. Op. Cit., 1997, p. 99, fragmento de Novalis [292] *Athenäum*.

<sup>284</sup> “Não seria, sob esta pressuposição toda morte uma morte de reconciliação”. Cf. SCHLEGEL, F. Op. Cit., 1997, p. 99, fragmento de Novalis [286] *Athenäum*.

<sup>285</sup> “Estamos próximos do despertar, quando sonhamos que sonhamos”. Cf. SCHLEGEL, F. Op. Cit., 1997, p. 99, fragmento de Novalis [288] *Athenäum*.

## Apêndices

**Apêndice I: „Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio”<sup>286</sup>**

**Friedrich Schlegel (1801)**

Wenn man den Decamerone mit Aufmerksamkeit lieset, so sieht man darin nicht bloß entschiednes Talent, eine geübte und sichre Hand im einzelnen, sondern man wird auch Absicht in der Bildung und Ordnung des Ganzen gewahr; ein deutlich gedachtes Ideal des Werks, mit Verstand ersonnen und ausgeführt. Wo sich solcher Verstand vereinigt zeigt mit der instinktmäßigen Gewalt über das Mechanische, die wohl schon allein aber mit unrecht Genie gennant wird, da und nur da kann die Erscheinung hervorgehen, die wir Kunst nennen, und als einen Fremdling aus höhern Regionen verehren. I

Die Kunst bildet, aber sie wird auch gebildet; nicht nur das Gebildete, sondern der Bildende selbst ist ein Organisches Ganzes, so gewiß er nur ein Künstler ist, und jeder Künstler hat seine Geschichte, welche zu begreifen<sup>287</sup>, zu erklären und darzulegen das vorzüglichste Geschäft der Wissenschaft ist, die unter dem Namen der Kritik bis jetzt mehr gesucht wurde, als schon vorhanden war. Mit Recht interessiert uns die Entstehung des Gebildeten, ja es ist dies das einzige Interessante was es gibt für den, der<sup>288</sup> sich zu der Ansicht des ganzen erhoben hat, zu der Wahrheit<sup>289</sup> die eins ist mit der Schönheit<sup>290</sup>.

So kleinlich also auch das Geschäft manchen dünken mag, der das Große nur in großen<sup>291</sup> Massen sehen zu müssen glaubt; wir wissen, daß wir etwas tun, was zu tun nicht unbedeutend und nicht unwürdig ist, wenn wir das Eigentümliche eines originellen Geistes mit taller Sorgfalt charakterisieren, sein Leben gleichsam in der Fantasie wiederholen, und allen Erweiterungen und Beschränkungen seines Wesens<sup>292</sup> Anteil nehmen. Wir werden uns auch seine fehlgeschlagenen Versuche nicht verbergen wollen; sie sind uns wert als notwendige Stufen der Annäherung zu dem einzig Rechten, oder sie sind bedeutend, indem sie das Höhere bezeichnen, was hier hätte werden können, aber nicht geworden ist, weil es an den

---

<sup>286</sup> K: *Charakteristiken und Kritiken. Von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Zweiter Band. Königsberg, bei Friedrich Nikolovius, 1801. Nr. IV. S. 360-400.* W: *Friedrich Schlegels sämtlich Werke. Zehnter Band. Wien 1825. S. 3-36 (Die Varianten nach W.)* Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*. In: *Kritisch Friedrich-Schlegel Ausgabe*. Hrs. Ernst Behler et alii. München-Paderborn-Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967, pp. 373-396.

<sup>287</sup> Verstehen

<sup>288</sup> welcher

<sup>289</sup> Schönheit

<sup>290</sup> Wahrheit

<sup>291</sup> weitschichtigen

<sup>292</sup> Intellektuellen Wesens

Bedingungen fehlte. Das Genie eines Dichters kann oft durch seine falschen Tendenzen ebensosehr und mehr noch beglaubigt und dargestellt werden, als durch seine gelungensten Werke.

Ich<sup>293</sup> glaubte höheren sinn und höhere Absicht in der Umgebung, Zusammenstellung, Behandlung, Ich glaube den Künstler in<sup>294</sup> dem Werke des Boccaccio gewahr zu werden, welches am allgemeinsten, ja fast ausschließend unter allen übrigen allgemein gelesen wird; und dies lenkt meine Aufmerksamkeit auf<sup>295</sup> diese.

Es ist mir gelungen, mit Ausnahme der einzigen Teseide, alle aufzutreiben, die Manni, der Kommentator des *Decamerone*, kennt; wiewohl mehre<sup>296</sup> derselben unter die literarischen Seltenheiten<sup>297</sup> gezählt werden. Ob es vielleicht, in italiänischen Bibliotheken etwa, noch andre geben mag: das<sup>298</sup> zu entscheiden, fehlte es mir an Hilfsmitteln<sup>299</sup>, wie auch an der Gelegenheit, mehre Ausgaben zu konferieren<sup>300</sup>, und alle dahinschlagenden literarhistorischen Sammlungen zur Hand zu haben. Ich muß mich daher auch aus Notwendigkeit auf das einschränken, was mir ohnehin das Nächste und Interessanteste<sup>301</sup> war; auf den *charakter der Werke*<sup>302</sup> selbst.

Da ihrer nicht wenige sind, und manche unter ihnen, wie schon gesagt, selten genug, so glaube ich, würde es den Freuden der Poesie nicht unwillkommen sein, wenn ich ihnen, daa ich einmal aus Neugier oder aus Wißbegier alle ganz und sorgfältig gelesen hatte, und die bedeutendsten mehremale<sup>303</sup>, Rechenschaft gäbe von dem, was ich gefunden, und so den Ertrag der aufgewandten Zeit, so viel es sich tun ließe, gemeinnützig machte.

Meine Ansicht von dem Geist und der Kunst des Boccacaz mögen sie als eine Zugabe betrachten. Indessen wird es einigen ein günstiges Vorurteil für die unbekanntern<sup>304</sup> Werke unsers Dichters geben können, daß auch unter den vernachlässigten Dramen des Cervantes

<sup>293</sup> Ich... Absicht] Ich bemerkte einen höheren poetischen Sinn und künstlerische Absicht

<sup>294</sup> an

<sup>295</sup> Auch auf

<sup>296</sup> Mehrere ( und so durchwegs )

<sup>297</sup> (Nota de Schlegel) Die Bekanntschaft mit zweien der seltensten, den Urbano und der *Amorosa Visione*, verdanke ich dem für jede literatur so tätigen und auch mit der italiänischen so vertrauten Hrn. Bibliothekar *Daßdorf* in Dresden. In "W": „Verdankte Ich der gefälligen Mitteilung aus der Dresdner Bibliothek“, [nota de F. Schlegel]

<sup>298</sup> Das zu entscheiden,] fehlt

<sup>299</sup> Hilfsmitteln, zu entscheiden,

<sup>300</sup> vergleichen

<sup>301</sup> Wichtigste

<sup>302</sup> Itálico de Friedrich Schlegel.

<sup>303</sup> Mehreemale (*und so durchwegs*)

<sup>304</sup> unbekannteren.

eine Numantia sich findet, und unter den nicht bloß vernachlässigten, sondern ausdrücklich verworfnen Jugendwerken des Shakespeare so manches, was freilich denen zu hoch sein mußte, die über den Dichter überhaupt nicht hätten mitsprechen sollen<sup>305</sup>. Wollte man aber auch diese Analogie nichts gelten lassen, so würde sich leicht zeigen lassen, daß die zufälligen Umstände, welche einem<sup>306</sup> Werke eines fruchtbaren Schriftstellers vor den andern den Vorzug der Beliebtheit geben, wodurch diese, wenn nur einige Jahrhunderte verstreichen, unfehlbar in völlig Vergessenheit geraten; daß diese Umstände, sage ich, keineswegs für die vorzügliche Vortrefflichkeit auch nur eine Wahrscheinlichkeit geben können, wieviel weniger denn<sup>307</sup> die Autorität der falschen Kritiker, die ohne historischen Geist, oft auch ohne alles Gefühl rüstig draufzu entscheiden und verdammen. Bei diesem Geschlecht wird eine schiefe Ansicht wohl Jahrtausende unverändert oft mit denselben Worten nachgesprochen. So zum Beispiel das alte Diktum: der gute Redner pflege eben kein guter Dichter zu sein. Da Boccac einmütig von den Italiänern für einen großen, ja den größten Prosaisten gehalten wird, so läßt sich leicht denken, daß jener tiefsinnige Grundsatz auch auf ihn angewandt sei.

Daß dies unbedingt richtig wäre, konnte ich nicht glauben, auch da ich nur noch den *Decamerone* kannte; denn wer naive Lieder so leicht und zierlich dichten kann, wie die, mit denen Boccac die Einfassung seines reichen Werks geschmückt hat, dem ist nicht alles Talent zur Poesie abzusprechen. Was wahr an jener Behauptung sei, was nicht, werden wir unten sehen.

Ehe ich die Gedichte selbst der Reihe nach durchgehe, muß ich mancher Beziehung wegen der Umstände seines Lebens mit einigen Worten erwähnen.

Er<sup>308</sup> lebte zu der Zeit, da<sup>309</sup> die Literatur in Italien wieder aufzuleben anfang, da<sup>310</sup> die italiänische Poesie in der höchsten und herrlichsten Blüte stand, und da<sup>311</sup> die Dichtungen und Erzählungen der Franzosen und Provenzalen im Original oder in Übersetzungen und Nachbildungen die Lieblingslektüre der höhern Stände in ganz Europa waren. Er ward geboren 1313, acht Jahre vor dem Tode des Dante und neune nach der Geburt des Petrarca, mit dem er in einem und demselben Jahre 1374 starb. Er lebte für seine Kunst,

---

<sup>305</sup> Sollen; weil sie ihn ganz unrichtig und oberflächlich aufgefaßt und den künstlerischen Tiefsinn desselben nie verstanden, ja nicht einmal eine Ahnung davon empfunden hatten.

<sup>306</sup> dem Einem

<sup>307</sup> also

<sup>308</sup> Boccac

<sup>309</sup> als

<sup>310</sup> fehlt [in "w"]

<sup>311</sup> fehlt

und schon in früher Jugend durchbrach er alle Schranken, in die man ihn einengen und einem bürgerlichen Glück entgegenführen wollte. Seine äußern Verhältnisse waren abwechselnd, oft ungünstig; doch brauchten ihn die Florentiner mehrmals zu wichtigen Gesandtschaften. So geehrt bei allen Vorhhmen und Fürsten seiner Zeit wie Petrarca war er nicht. Auch in der Liebe ist seine Eigentümlichkeit der sentimentaln Zartheit des größten Sonettendichters entgegengesetzt; und doch kann man von ihm wohl mit eben dem Rechte sagen wie von jenem, daß er nur<sup>312</sup> für die Liebe lebte. Er war ausgezeichnet wohlgebildet und schön, welches er mehremal mit Wohlgefallen erwähnt, nicht<sup>313</sup> aus unmännlicher Eitelkeit, sondern in Erinnerung<sup>314</sup>, wie es scheint, an das viele Gute und Angenehme, was er dadurch erlangt. Eine starke Sinnlichkeit war bei ihm verbunden mit einem festen urteil über die Absicht, die Natur und den Wert der Geliebten. Doch hinderte ihn seine vielseitige Empfänglichkeit nicht, Eine über alle zu erhöhen, die er „fiammetta“ genannt hat, und die wenigstens durch die feurige Kühnheit, die der Name andeutet, der seinigen entsprach, durch die er zuerst sich ihre Gunst erwarb. Ihr eigentlicher Name war Maria, sie war eine natürliche Tochter des Königs Tobert von Neapel, Gemahlin eines Großen daselbst, Schwester und Freundin der Königin Johanna, deren unglückliches Schicksal sie teilte.

In Neapel lernte Boccaz sie Kennen, und sichtbar ist der Einfluß, den die Reize der üppigen Gegend, noch verklärt durch den Glanz der feurigsten Liebe, auf seinen Jugendlichen Sinn hatten, um ihn zur Poesie zu entfalten. Alle seine Gedichte der frühern Zeit sind der einzig Geliebten geweiht, auch wohl auf ihre Veranlassung geschrieben; ihr, der er noch als Mann, schon lange von ihr getrennt, ein herrliches Denkmal setzte<sup>315</sup>. Unter den frühen Werken mache ich den Anfang mit der *Teseide* und dem *Filostrato*, und erinnere hier ein für allemal, daß für die Zeitfolge der Werke unsers<sup>316</sup> Dichters sich historische Zeugnisse und bestimmte Angaben in ihnen Selbst, oder doch solche gegenseitige Beziehungen, die das Früher oder Später völlig entscheiden, genugsam finden, und wenn ja bei einem oder dem andern Werke, um die Stelle desselben zu bestimmen, der Styl mit in Betracht gezogen werden muß, so ist dieser in den Jugendversuchen und den späten Werken so auffallend und deutlich verschieden, daß wenigstens kein Zweifel entstehen kann, zu welcher von beiden Perioden es zu rechnen sei.

---

<sup>312</sup> ganz

<sup>313</sup> Nicht grader

<sup>314</sup> Erinnerung...erlangt.] Erinnerung na eine angenehm verlebte Jugend.

<sup>315</sup> Seiner Liebe und seiner dichterischen Talente widmete.

<sup>316</sup> unsres

In dem *Filostrato* einem romantisch-epischen Gedicht in „ottave rime“<sup>317</sup> wird die sittsame Liebesgeschichte des guten Troilus und der tugendhaften Cressida erzählt, nebst der hilfreichen Freundschaft des edeln Pandarus, nach dem<sup>318</sup> beim Shakespeare der, welcher seine gefälligen Dienste<sup>319</sup> zur Verbindung der beiden Geschlechter hergibt, „a pandar“ genannt wird, so daß der Name des guten Trojaners zum<sup>320</sup> Begriff geworden ist. Shakespeare hat in dem bekannten Drama des gleichen Inhalts diesen, wie sich denken läßt, vielfach ausgebildet; dennoch ist der Charakter der Fabel beim Boccac schon ganz derselbe, wenigstens für den ersten Teil. Es ist dieser Charakter eine gewisse zierliche Albernheit und eine leise, aber sehr durchgeführte Zweideutigkeit<sup>321</sup>. Es geschieht eben nichts, und es ist doch eine Geschichte; es werden Anstalten genug gemacht, aber es rückt nichts von der Stelle; es werden lange Reden gehalten, voll Edelmut und in zierlicher Sprache, aber es ist eben nichts darin gesagt. Und dennoch unterhält uns das närrische Wesen, ja eben diese ironische Unbedeutenheit macht den eigentlichen Reiz davon, wie die innere Schalkheit bei dem sittsamen Ton der bis zum Pomphaften edelmütigen Reden. Durch das Gebildete der italiänischen Sprache und dieser Form begünstigt tritt sogar dieses zierlich Grotteske mehr heraus beim Boccac; aber das seltsam Fantastischen der raschen tragischen Katastrophe wird freilich erst im Shakespeare deutlich verstanden, und erscheint im Boccac ohne rechten Sinn.

Die Sprache ist leicht wie der Versbau, nicht sehr künstlich, aber klar im Periodenbau, äußerst fließend und sehr behaglich zu lesen. Man darf wohl nicht eben ein Italiäner sein, um ganz bestimmt zu fühlen, wie ungleich künstlicher nicht nur die Stanze des Tasso sei, sondern auch die des Ariosto, selbst da wo er am nachlässigsten scheint. Aber sollte die unübertreffliche Grazie<sup>322</sup> des einen und das klassische Streben des andern den ganzen Charakter dieser Versart erschöpft haben? Sollte es nicht Fälle geben können, wo der Dichter, der die höchste Bildung derselben ganz in der Gewalt hätte, dennoch aabsichtlich zu der naiven Nachlässigkeit der ersten Versuche zurückkehrte, um das Innere des Ganzen auch in dieser Äußerlichkeit auszudrücken und nachzubilden, etwa in einem Spiele der Parodie? Wer

---

<sup>317</sup> Stenzen

<sup>318</sup> Welchem Helden

<sup>319</sup> Dienste...Pandar] Dienst hergibt, um die zusammen zu bringen, ein Pandarus

<sup>320</sup> Fast zum

<sup>321</sup> Ironie

<sup>322</sup> Anmut und Leichtigkeit

das ergötzliche Werkchen zur guten Stunde gelesen hat, wird es gewiß auch von dieser Seite nicht anders wünschen können. Und man kann hier dem Verse sogar noch unabhängig von seiner Bestimmung für das Werk ein Verdienst für die Ausbildung der Art zuschreiben: denn es dürfte<sup>323</sup> doch wohl mehr als Konjektur sein, daß Bojardo für die Schönheiten der Stanze, die er beim Pulci nicht fand und wodurch er sich schon dem Ariost nähert, vorzüglich aus dem Boccac viel gelernt habe: so daß dieser also wenigstens der erste Meister der Stanze bleibt, für deren Erfinder, wozu man ihn hat machen wollen, er nur unter bedeutenden Einschränkungen gelten kann. Es ist dieses nämlich von Italien zu verstehen, da es ja ältere provenzalische Stenzen gab; aber auch für Italien kann man es wohl nur auf die Vorzüglichkeit und entschiedne Wirkung seines Versuchs vor allen andern gleichzeitigen beziehen, ohne daß dadurch diese ganz ausgeschlossen oder auf Jahr und Tag bestimmt würde, wer chronologisch genau der erste sei.

Es darf also unsern Dichter die Kunst der Verse nicht ganz abgesprochen werden; wollte man es mit dieser einmal so streng nehmen, daß die seinigen für nichts gelten könnten, so würde man leicht auf das Resultat kommen, daß es in gereimten Syllenmaßen überall bis auf die jetzige Zeit nur Eunen Verskünstler gegeben hat, den Petrarca. Zwar einzelne Gedichte im Cervantes sind mit ebenso tiefsinniger<sup>324</sup> Absichtlichkeit konstruiert und gebildet, aber nur einzelne. Die gepriesne<sup>325</sup> Verskunst des Tasso und<sup>326</sup> Ariosto dürfte nach diesem Maßstabe noch gar den Namen der Kunst nicht verdienen, und sich auf eine bloße Meisterschaft im Mechanischen reduzieren<sup>327</sup>. Dann müssen<sup>328</sup> wir annehmen, die Stanze sei noch gar nicht vollendet: sonach<sup>329</sup> fehlt es an einem Maßstab zur genauen Würdigung für das Verdienst des Boccac um sie, provisorisch<sup>330</sup> aber bleibt das der ersten Ausbildung ein<sup>331</sup> sehr großes.

Wenn es bei einer zierlichen Behandlung ein artiges und sinnreiches Spiel der Fantasie sein kann, moderner Leichfertigkeit in das heroische Altertum zu versetzen, und an die ehrwürdigen Namen der Helden anzudichten, so dürften doch die Fabeln, wo das

---

<sup>323</sup> Dürfte...sein] Darf wohl angenommen und mit Gewißheit vorausgesetzt werden,

<sup>324</sup> kunstreicher

<sup>325</sup> hoch gepriesne

<sup>326</sup> oder wenigstens doch des

<sup>327</sup> beschränken

<sup>328</sup> Müßten

<sup>329</sup> Sonach fehlt es] und dann fehlte es auch

<sup>330</sup> unterdessen

<sup>331</sup> Gewiß ein

Wesentliche der Geschichte selbst erfunden, modern<sup>332</sup> erfunden ist, hiezu bei weitem am meisten, ja fast ausschließlich günstig sein. Hier liegt die Parodie schon im ganzen, so daß sie im einzelnen sehr ausgespart werden kann, wodurch der Dichter von selbst auf das Zierliche geleistet und behütet wird, nicht ins<sup>333</sup> Travestieren zu fallen.

Alles dieses läßt sehr viel Gutes von der *Teseide* vermuten, gleichfalls einem epischromantischen Gedicht in „ottave rime“<sup>334</sup>, worin die Geschichte zweier Thebaner, des Palemon und Arcitas zu den Zeiten des Theseus, und ihre Liebeshändel mit dessen Schwerster Emilia erzählt sind. Leider<sup>335</sup> habe ich davon nur einen gegen das Ende des 16. Jahrhunderts gemachten elenden<sup>336</sup> Auszug in Prosa von Granucci gesehn. In dergleichen Auszügen ist der Charakter einer Fabel fast nie mit einiger Zuverlässigkeit zu erkennen. Etwas besser schon zeigt er sich in der Behandlung des Chaucer. Dieser scheint es besonders auf eine redliche, stillschweigende, aber deutliche Ironie angelegt zu haben, über die Naivheit<sup>337</sup>, mit der<sup>338</sup> die Heldin am Schluß, da der eine Ritter stirbt, nachdem sie denselben gebührend beweint hat, sogleich den andern nimmt. Überhaupt ist Simplizität<sup>339</sup> der Charakter dieser Fabel; es sind manche simple Geschichten aus jener guten alten Zeit auf uns gekommen, aber simpler<sup>340</sup> als diese wird man nicht leicht eine finden. Übrigens sind Gang und Umstände beim Chaucer wie beim Granucci; nur werden bei dem letztern in der Kürze noch viele Personen erwähnt, teils altmythische, teils neu erfundene, die beim Chaucer gar nicht mehr vorkommen; zum Beweis von der reichen Entfaltung in der *Teseide* des Boccacaz. Auch erwähnt Granucci unter dem, was er in seiner Torheit wegschneiden zu müssen geglaubt, viele poetische<sup>341</sup> Fiktionen und aus dem Statius entlehnte thebanische Geschichten. Ein Umstand, der eine merkliche Verschiedenheit der *Teseide* von dem *Filostrato* andeutet, mit dem man sie nach allem übrigen sehr gleichartig vermuten könnte. Es muß dieses Werk noch lange nach dem Autor sehr hoch geschätzt worden sein, da es wie der *Pastor Fido* des Guarini und die Geschichte von Florio und Biancafiore ins Griechische übersetzt worden ist. Boccacaz selbst bezieht sich

---

<sup>332</sup> Modern erfunden ist,] und zwar modern erfunden ist, d.h.in einem modernen Geist um Sinn, obwohl im alten Sittencostum,

<sup>333</sup> In das eigentliche

<sup>334</sup> Stenzen

<sup>335</sup> Leider habe ich] Ich habe

<sup>336</sup> schlechten

<sup>337</sup> Naive Art

<sup>338</sup> welcher

<sup>339</sup> Treuherzige Einfalt

<sup>340</sup> Simpler als] so gar schlicht, wie

<sup>341</sup> dichterische

auf dieses Werk im *Decamerone*, indem von Dioneo und Fiammetta in einer der Zwischenstellen gesagt wird, daß sie die Geschichte des Palemon und Arcitas besungen.

Der *Filopono*, ein Roman von großem Umfang, ganz in Prosa, Bearbeitung einer der beliebtesten Geschichten des Mittelalters, die ins Spanische und auch ins Deutsche übertragen worden ist, kann jetzt am schicklichsten folgen. Schon wenn man den *Ameto* liest, von dem gleich mehr die Rede sein wird, sollte man glauben, das sei das erste Werk des Dichters in Prosa, so sehr hat diese in demselben das Gewaltsame, Schwerfällige, Unsichere und Übertriebene eines ersten Versuchs an sich. Aber durch Vergleichung der allegorischen Episoden im *Filopono* mit den individuellen Beziehungen des *Ameto* wird es klar, daß dieser später sei. Einen ähnlichen Charakter hat die Prosa auch im *Filopono*, und nicht bloß diese, sondern auch die eingeflochtenen Reden und die ganze Behandlungsart des Vortrags ist mit großer Kraft und Anstrengung den römischen Klassikern nachgebildet, etwa einem Livius. Es kontrastiert das freilich oft seltsam genug mit der kindlichen Einfalt des romantischen Märchens. Aber auch in einer andern Rücksicht zeigt sich hier eine Neigung widerstrebende Dinge zu vereinigen. So versucht der Dichter im Anfange des Werks ebenso wie im *Ameto* die katholische<sup>342</sup> Ansicht in der Sprache<sup>343</sup> der alten Mythologie auszudrücken. Juno ist ihm Maria<sup>344</sup>, Pluto der Satan usw. Da er nun aber in dem mehr Jahre später geschriebenen Schluß des Romans auf den Punkt kommt, wo Florio nach der Geschichte ein Christ wird, läßt er ihn die heidnischen und namentlichen die griechischen Götter feierlich abschwören. Überhaupt ist das Ganze nur als Tendenz<sup>345</sup> zu betrachten, nicht als gelungenes Werk. Man könnte es kurz charakterisieren: es sei ein Versuch, den Roman und die Prosa zu der Hoheit des heroischen Gedichts zu erheben. Ein würdiges Ziel, auf dem Wege zu welchem der Dichter, so viel ich weiß, keinen Gefährten gefunden hat, als den einzigen freilich größer gedachten und glücklicher vollendeten *Persiles*<sup>346</sup>.

So betrachte ich dieses Buch. Gewiß ist's<sup>347</sup> daß die ursprüngliche Fabel darin sehr entstellt, ja ich darf wohl sagen, entschieden verdorben sei.

Sie<sup>348</sup> ist noch vorhanden, die ursprüngliche Fabel von Florio und Blanche-flure, in der deutschen Bearbeitung; von einem, der in einem andern Gedichte- Herr Flecke der Gute

---

<sup>342</sup> Katholische Ansicht] katholischen Begriffe und Ansichten

<sup>343</sup> Sprache und den Sinnbildern

<sup>344</sup> Marie, A

<sup>345</sup> Ein Versuch und das bloße Streben

<sup>346</sup> Persiles Von Cervantes

<sup>347</sup> ist

Konrad- genannt wird, nach dem Französischen des Robert von Orleans<sup>349</sup>, s.<sup>350</sup> den zweiten Band der Myllerschen Sammlung. Zwei schöne Kinder, an einem Tage geboren, zusammen in aller Artigkeit und Poesie unterrichtet, die<sup>351</sup> sich als Kinder schon liebten, ohne zu wissen, wie ihnen geschieht, dann mit jugendlicher Innigkeit und schuldloser Herzlichkeit an einander hangen. Der alte König, der das nicht dulden kann, den<sup>352</sup> Sohn nach Mantua schickt, und da auch das nicht helfel will die<sup>353</sup> Geliebte an Fremde verkauft, welche sie über das Meer zum Sultan von Babylonien bringen, wo sie natürlicherweise als eine der seltensten Schönheiten in einem gewaltigen Turm von einem grausamen Wärter sehr wohl verwahrt wird. Dann<sup>354</sup> Florio, der freilich nun zu spät zurückkehrt, dem gesagt wird, sie sei gestorben, der sich an dem zur Bestätigung dieses Betrugs vom alten König errichteten prächtigen Grabmale sehr klagend gebärdet, endlich<sup>355</sup> von seiner Mutter die Wahrheit erfährt, schnell der Geliebten nachreist<sup>356</sup>, glücklicherweise seine Blancheflure sehr bald findet, zu ihr gelangt und verborgen bei ihr lebt, im Genuß aller Liebesfreuden welche die Sittsamkeit erlaubt. Wie Blancheflure einst in seinen Armen einschläft, sie<sup>357</sup> gefunden, grausam gefesselt und zum Richtplatz geführt werden. Wie<sup>358</sup> der Sultan endlich durch ihre alles übertreffende Liebe im Wettstreit der Großmut sich erweichen läßt und ihnen das Leben schenkt, ja sogar ihr Freud wird und ihnen eine prächtige Hochzeit ausrichtet, wo dann unvermutet Boten erscheinen,

---

<sup>348</sup> Sie...Blancheflure,] Diese ursprüngliche Fabel...ist noch vorhanden,

<sup>349</sup> Manche interessante Notizen darüber finden sich in "Eschenburgs Denkmälern Altdeutscher Dichtkunst".[Notas com números romanos são de F. Schlegel]. Die Anmerkung lautet in „w“: Sie stand zuerst im zweiten Bande der Myllerschen Sammlung und manche belehrende Notizen darüber finden sich in Eschenburgs Denkmälern altdeutscher Dichtkunst. Seitdem ist auch eine neue poetische Bearbeitung dieser romantischen Dichtung erschienen.[ nota 7, página 381].

<sup>350</sup> S. den...Sammlung] Die Geschichte ist etwa die folgende:

<sup>351</sup> Die...hangen.] lieben sich schon als Kinder, ohne doch zu wissen, wie ihnen geschieht, und hangen mit jugendlicher Innigkeit und schuldloser Herzlichkeit aneinander.

<sup>352</sup> Den...schickt,] schickt den Sohn nach Mantua,

<sup>353</sup> Die...verkauft,] verkauft er die Geliebte na Fremde,

<sup>354</sup> Dann...der sich] Florio kehrt freilich nun zu spät zurück wo ihm gesagt wird, sie sei gestorben; woruber er sich

<sup>355</sup> Endlich aber doch

<sup>356</sup> Beim Boccaz nimmt er in Beziehung auf die Mühseligkeiten, denen er sich so willig unterzieht, und die als übereinstimmend mit seinem innern Gefühl ihm sogar willkommen sind, den Namen Filopono an, nach dem das Buch genannt ist. Da die Stelle in der [welcher, nota 8, p. 381] dies gesagt wird, sich schwerlich für unrecht erklären läßt, so ist dadurch der Streit über den Namen des Buchs entschieden. Gegen die Erklärungsart, welche Filocolo, wie das Buch wohl auch genannt wurde, für verdorben oder durch Mißverständnis aus Filocalo von „Kalos“ gebildet hält, streitet noch der Umstand, daß schon ein allegorischer von dem Griechischen „kalos“ abgeleiteter Name in Filopono vorkömmt, nämlich Caleone. So heißt nämlich in den frühern Gedichten des Autors Fiammettas Geliebter, in den spätern Pamphilo. [nota de Schlegel, p. 381-II].

<sup>357</sup> Sie...geführt werden] werden sie...geführt.

<sup>358</sup> Wie der Sultan...ausrichtet] Der Sultan aber läßt sich endlich...erweichen und schenkt ihnen das Leben, ja er wird sogar ihr Freud und richtet ihnen eine prächtige Hochzeit aus.

die<sup>359</sup> den Florio eilends in seine Heimat zurückrufen, um den Thron des verstorbenen Königs zu besteigen. Wie<sup>360</sup> er dann ein Christ geworden, immer glücklich mit seiner Blancheflure gelebt, im fünfunddreißigsten Jahre unter andern eine Tochter namens Bertha gezeugt, die nachher mit Pipin die Mutter Karl des Großen geworden, des besten Königs aller Zeiten; und wie endlich beide in einem Alter von hundert Jahren in ihr Grab gelegt seien. Dazu<sup>361</sup> so manche artige Züge im einzelnen, wie Florio in einem Korb voll Rosen versteckt in das Serail getragen wird<sup>362</sup>; wie der grausame Turmwärter durch seine Neigung zum Schachspiel schlauer Weise zahm gemacht und gewonnen wird usw<sup>363</sup>. Das ist<sup>364</sup> eine herzliche unschuldige Geschichte von rührender Einfalt und Schönheit, die nur mit stiller Lieblichkeit erzählt werden darf, ohne sie putzen und schmücken zu wollen. Und<sup>365</sup> nun jener klassische Styl des Boccacaz, diese Menge von hinzugedichteten Personen und Begebenheiten, die daher entstehende Weitläufigkeit, und endlich die<sup>366</sup> allegorischen Episoden!

Die weitläufigste unter diesen ist jedoch an sich sehr vorzüglich und noch dadurch interessant, daß man den *Decamerone* hier gleichsam im Keime sieht. Es ist eine Gesellschaft, die sich nach altromantischer Sitte mit<sup>367</sup> „*Questions d’amour*“ beschäftigt, wo Frage und Antwort meistens an eine sinnreiche Novelle geknüpft ist. Man trifft auch hier, wie sich denken läßt, die Fiammetta wieder. Beschreibung weiblicher Gestalt und Kleidung sind beim Boccacaz fast immer überaus schön. Diesmal verherrlicht er besonders das Feuer ihrer leuchtenden Augen, und den Eindruck, den sie<sup>368</sup> auf ihn gemacht.

Ob ein Werk gelungen sei oder nicht, davon hat der Dichter, wenn es mißlungen ist, nicht immer ein sichres Gefühl, und es kann treffen, daß er grade, wenn es entschieden mißlungen ist, dieses gar nicht gewahr wird. Aber der<sup>369</sup> Tendenz, der Größe seines Ziels wird er sich dennoch ganz bestimmt und klar bewußt sein können, und darnach denn<sup>370</sup> den Wert dessen, was er hervorgebracht, richtig eigentlich aber nach einer unrichtigen Prämisse<sup>371</sup>

---

<sup>359</sup> welche

<sup>360</sup> Den Beschluß macht, wie

<sup>361</sup> Dazu kommen

<sup>362</sup> fehlt

<sup>363</sup> Und dergleichen mehr.

<sup>364</sup> Ist...Geschichte] alles zusammen bildet eine recht herzliche und schuldlose Rittergeschichte

<sup>365</sup> Und Boccacaz,] wie grell sticht nun dagegen jener klassische Styl des Boccacaz ab,

<sup>366</sup> Die Menge von

<sup>367</sup> mit spitzfindigen Untersuchungen über die Liebe,

<sup>368</sup> diese

<sup>369</sup> der Tendenz, ] seines innern Kunststrebens,

<sup>370</sup> dann

<sup>371</sup> Voraussetzung

würdigen. So läßt sich die Tradition verstehen und glaubwürdig finden, daß Boccaz selbst auf den *Filopono* einen sehr hohen Wert gelegt und ihn dem *Decamerone* vorgezogen habe. Arbeit ist unstreitig mehr in jenem als in diesem.

Was sich im *Filopono* nur noch als Episode ankündigt, das ist im *Ameto* Inhalt des Ganzen. Es ist ein durchaus allegorischer Roman, worin im allgemeinen *Costum*<sup>372</sup> pastoralen Darstellungen erzählt wird, wie ein rober Hirt durch die Liebe veredelt und gebildet sei. Das Wie dieser Bildung ist aber eben nicht weiter ausgebildet. Den größten Raum des Buchs nehmen sieben Frauen ein, deren Kleidung und Gestalt ausführlich beschrieben wird, und deren jede ihre Herkunft, ihre Schicksale und besonders die Geschichte ihrer ersten Liebe erzählt und die Erzählung jedesmal mit einer Hymne in Terzinen an eine Göttin des Altertums beschließt. *Ameto* ist dabei nur Zuschauer und Zuhörer; das Buch beginnt und endigt mit allgemeinen Betrachtungen über die Liebe, und Zusammenhang oder Geschichte ist eben weiter nicht darin zu suchen. In der Geschichte der Frauen aber fühlt man die individuelle Wahrheit, und es braucht nicht erst erraten zu werden, daß Freudinnen des Dichters gemeint sind; dennoch lösen sich alle sieben schließlich in Allegorie auf und bedeuten die vier weltlichen und die drei geistlichen Tugenden. Die Geschichten sind sämtlich im *Costum* der Mythologie erzählt, ja auch katholische Dinge<sup>373</sup> werden in diese<sup>374</sup> Sprache übersetzt, wie im Anfange des *Filopono*; es wird ein großes Gewicht gelegt auf die Abkunft<sup>375</sup> und die der einzelnen wird immer wo möglich an die der Nationen geknüpft, und überhaupt ist die Erzählungsart und Sprache wie<sup>376</sup> in der würdigsten Historie. Die eingemischten Verse sind nicht eben der glänzendste Teil des Ganzen, von dessen Seltsamkeit man sich nach diesen Zügen schon einigen Begriff wird machen können. Der periodenbau in diesen Versen ist verworren, sie haben nicht die naive Anmut seiner Stanzas und Canzonetten, und ungeachtet sie nur Gegenstände des klassischen Altertums im<sup>377</sup> *Costum* desselben behandeln, so sind sie doch auch weit entfernt von klassischer Kraft und Würde; ja sie haben überhaupt keinen recht bestimmt konstruierten und deutlichen Charakter. Dagegen ist in der Prosa vieles zu loben und einiges unvergleichlich Schön. Die Geschichten dürfen oft im Styl die Vergleichung mit

---

<sup>372</sup> *Costum* pastoraler] und gewöhnlichen *Costum* solcher pastoralen

<sup>373</sup> Dinge und Begriff

<sup>374</sup> Diese altmythische

<sup>375</sup> Abkunft jener Frauen

<sup>376</sup> Wie nach dem Styl der Alten

<sup>377</sup> Im *Costum*] in den Sitten und in dem Bilderkreise

dem Größten<sup>378</sup> im *Decamerone* nicht scheuen. Unter den in diesen Geschichten charakterisierten Liebhabern ist die Figur des Dioneo, der jedem Leser des *Decamerone* unvergeßlich ist, schon mit besonderer Liebe und Keckheit gezeichnet. Aber worin sich Boccacaz selbst übertroffen hat, das ist die Beschreibung von der Gestalt und der allegorischen Sinn gemäßen Kleidung der sieben Frauen. So kunstreiche, hinreißende<sup>379</sup> groß gedachte Kleiderbeschreibungen wird man, den Cervantes ausgenommen, nicht leicht bei noch einem<sup>380</sup> Dichter finden.

Es läßt sich denken, daß Fiammetta in dieser Auswahl edler und schöner Frauen nicht fehle. Sie bedeutet die Hoffnung, und erscheint mit Pfeil und Schleier im grünen Gewande, die Locken mit einem Schmuck von Gold und Perlen geziert, umwunden von einem Kranz roter und weißer Rosen. Sie erzählt die Kühnheit, durch die<sup>381</sup> ihr Geliebter ihre Gunst gewonnen hatte: wie er sie, die an Stand und Geburt weit über ihn erhaben war, oft gesehen und gesprochen habe, aber nie allein und so, daß er ihr seine Liebe entdecken können; bis er einstmals<sup>382</sup> in der Abwesenheit des Gemahls Mittel gefunden, sich in ihrem Schlafgemach zu verbergen, bloß von seiner Kühnheit und seinem Dolch begleitet; wie er sich ihr entdeckt, seine Liebe schildert, die Entstehung derselben erzählt, und wie er fest entschlossen sei, sich zu töten, wenn sie ihn nicht erhöere. Was beide sagen, Fiammettas Überraschung und heimliche Neigung, sein Ernst, seine hinreißenden Bitten, das alles ist mit der lebendigsten, glühendsten Wahrheit und Beredsamkeit dargestellt, und man findet es leicht begreiflich, daß das Feuer der seinigen alle<sup>383</sup> Gegengründe besiegt hatte.

Boccacaz<sup>384</sup> hat diese Begebenheit noch einmal ausführlich darzustellen Gelegenheit gehabt<sup>385</sup>, und er tut es mit etwas veränderten Umständen. Mehrmale noch bezieht er sich darauf und immer mit sichtbarer Liebe. Das<sup>386</sup> Buch ist nach einer Jahrzahl in der Geschichte der Emilia später als 1340 geschrieben, dürfte also unter die spätesten Jugendversuche des Dichters zu setzen sein.

---

<sup>378</sup> Vortrefflichsten

<sup>379</sup> Hinreißende, Groß] und malerisch vortrefflich

<sup>380</sup> einem romantischen

<sup>381</sup> welche

<sup>382</sup> einstmals

<sup>383</sup> Alle ihre

<sup>384</sup> *Kein neuer Absatz in W*

<sup>385</sup> genommen

<sup>386</sup> Das Buch] Der Ameto

Durch<sup>387</sup> ihre Stellung im Ganzen ist Lya unter den sieben die hauptperson; sie ist schon aus dem Dante als Sinnbild der Beschaulichkeit bekannt, und bedeutet hier den Glauben.

Überhaupt wirkte das Vorbild des Dantes so mächtig auf seinen Geist, daß es auch ihn wie den Petrarca aus seiner eigentlichen Sphäre einmal herausziehen mochte. Als die unglückliche Frucht dieser Einwirkung von der Übermacht fremder Geistesgröße haben wir die<sup>388</sup> *Amorosa Visione* zu betrachten, ein Gedicht in Terzinen, das Ganze eine einfache Allegorie von Glück und Liebe usw., worin fast alle die berühmtesten erotischen Fabeln<sup>389</sup> des Altertums verwebt sind; aber sie sind nicht neu geworden in dieser veränderten Behandlung, welche die ungünstigen Urteile von der Poesie des Autors zu rechtfertigen scheinen könnte. Wenn uns schon die *Trionfi* des Petrarca keine gelungene Nachbildung scheinen, was sollen wir erst von dieser Vision sagen, die so tief unter jenen steht? Es ist das einzige Werk von ihm, welches mich Überwindung gekostet hat, zu Ende zu lesen. Übrigens kommen alle die allegorischen Personen des *Ameto* auch hier vor und zwar als schon bekannte. Noch einer sonderbaren Spielerei muß ich erwähnen; die ersten Buchstaben jeder Terzine durch das ganze Gedicht bilden eine Art von Vorrede für dasselbe, die aus zwei Sonetten an Fiammetta und aus einer Canzonette an die Leser besteht.

Unter die Produkte der männlichen Reife ist dem innern Charakter und auch der Zeit nach der<sup>390</sup> *Decamerone* zu stellen, den ich als bekannt voraussetze: denn die erste Masse desselben erschien 1353, also da B. Vierzig Jahre alt war. Auf diesen ist<sup>391</sup> der *Urbano* zu beziehn<sup>392</sup>, ein Roman, wo sich mancherlei Unglücksfälle nach langer Erwartung endlich mit Wiedererkennung und dergleichen in allgemeines Glück auflösen. Die Behandlung ist durchaus dieselbe, wie in den größern, ernsthaften Novellen im *Decamerone*, nur noch etwas ausführlicher, wodurch der *Urbano* beim Vergleich eher gewinnen als verlieren würde. Hat nun der Dichter, ehe er Novellen in Massen behandelte, es mit einer einzelnen versucht, oder nachher, in der Absicht sie mehr entfalten? Dann dürfte<sup>393</sup> diese Absicht merklich<sup>394</sup> und die Verschiedenheit großer sein. Ich vermute daher das erste. Für einen Versuch hingegen, eine

---

<sup>387</sup> *Kein neuer Absatz in w*

<sup>388</sup> Die Liebes Vision

<sup>389</sup> Dichtungen

<sup>390</sup> Vor Allen der

<sup>391</sup> Aber ist der ganzen Art und Behandlungsweise nach auch

<sup>392</sup> beziehen

<sup>393</sup> würde aber

<sup>394</sup> Mehr bemerklich

einzelne Novelle als<sup>395</sup> für sich bestehendes Werk und ganz anders, als<sup>396</sup> es dort geschehen war, poetisch<sup>397</sup> und in dem geliebten mythischen<sup>398</sup> Costum zu behandeln, möchte ich das *Ninfale Fiesolano* halten, um so mehr, da der darin erzählten Geschichte von Africo und Mensola nach Manni eine wahre zum Grunde liegen soll. Ein sehr gefälliges Gedicht, lebendig und kräftig; als versifizierte Novelle, als epischromantisches Gedicht von so kleinen Umfang das einzige in seiner Art. Also B.<sup>399</sup> Selbst bestätigt durch sein Beispiel, was Cervantes und Shakespeare zur Genüge bewiesen haben, daß die Novelle auch einzeln und für sich bestehend muß interessieren können, daß es nicht gerade notwendig ist, eine ganze Flora derselben in ein romantisches Symposium<sup>400</sup> einzufassen, wie es im *Decamerone* so vortrefflich geschehen ist, daß es zu ausschließend allgemeine Regel scheine könnte.<sup>401</sup> Die Stanze hat hier noch die alte naive Anmut, aber mit der Sprache zugleich mehr Schwung. Man könnte stellenweise eine Ähnlichkeit finden mit der<sup>402</sup> Manier des Poliziano in den berühmten Stanzen, aus denen Ariosto für seine Verskunst so vieles gelernt hat, deren Styl aber doch in seinem geflügelten Schwung und altertümlicher Kraft ohne Nachfolge in der italiänischen Poesie geblieben ist.

Aus derselben Zeit ungefähr, wie der *Decamerone*, ist einer zeitbestimmung in dem Werke selbst zu Folge der<sup>403</sup> *Laberinto d'Amore* oder *Corbaccio*; in ältern Zeiten sehr gelesen, und in vielen Sprachen übersetzt. Der Styl ist vortrefflich und die Erfindung witzig; seine Beliebtheit verdankt das Werk aber vielleicht zum Teil mit dem Umstande, daß es sich als eigentliche Satire gegen das weibliche Geschlecht überhaupt so bestimmt rubrizieren ließ. Unter dieser Rubrik finde ich es als ein äußerst berühmtes Buch unter andern in einem alten Gedichte im spanischen *Cancionero* angeführt. Boccac erzählt in eigener Person, wie er vor Liebe, da er mit Spott verschmäht ward, sehr unglücklich gewesen sei, so daß er sich habe umbringen wollen. Sein innerer Kampf, seine Selbstgespräche werden ausführlich dargestellt, und wie er sich endlich so weit beruhigt, daß er sich entschließt, wieder unter Menschen zu gehen und einige gesellschaftliche Freuden sich gefallen zu lassen. Dies besänftigt ihn schon, und da er nur ruhiger einschlummert, hat er eine Vision, wie man sie leicht denken kann,

---

<sup>395</sup> als ein

<sup>396</sup> wie

<sup>397</sup> In dichterischer Form

<sup>398</sup> Altmythischen Bilder-Kreise und

<sup>399</sup> B. selbst] auch Boccac

<sup>400</sup> Gastmahl und Symposium

<sup>401</sup> Könnte, und bleibendes Vorbild für alle Nachfolger.

<sup>402</sup> der dichterischen

<sup>403</sup> der... *Corbacio*;) das Labyrinth der Liebe oder die Geißel;

worauf eben der Titel Labyrinth des Amor deutet. Da begegnet er einem alten Manne, dieser ist aber keine mythische Figur<sup>404</sup>, sondern der verstorbene Ehegemaal der übermütigen Dame in eigener Person. Der Alte hat eben keine idealische Ansicht der Frauen, sondern macht ihm eine solche mit der pünktlichsten Genauigkeit ausgeführt und ausführliche Beschreibung von allen den geistigen und körperlichen Gebrechen, ohne eines zu übergehen, mit denen diese Frau behaftet war, daß der Liebhaber dadurch ganz vollkommen wieder zur Vernunft gebracht wird. Allgemeine Ausfälle gegen das Geschlecht gehörten hier mit zur notwendigen Rhetorik des Buchs: doch scheint es, hatte persönliche Rache, deren B. In solchen Verhältnissen sehr fähig war, den größten Anteil an der Entstehung desselben.

Die<sup>405</sup> *Vita di Dante* empfiehlt sich außer den interessanten Nachrichten über jenen großen Dichter eine männliche Beredsamkeit. Nicht als Biographie oder Charakteristik ist sie<sup>406</sup> zubeurteilen, sondern als Apologie, als Rede an die Florentiner; und daß sie<sup>407</sup> als solche ihre Wirkung getan, wird am besten dadurch bewiesen, daß B. Nachher von der Republik angestellt wurde<sup>408</sup>, Vorlesungen über das göttliche Werk<sup>409</sup> zu halten.

Merkwürdig ist auch die allgemeine Ansicht der Poesie in dieser Schrift. Er hält sie für eine irdische Hülle und körperliche Einkleidung der unsichtbaren Dinge und der göttlichen Kräfte, nennt sie gradezu eine Art von Theologie, die nur allgemein verständlicher und lieblicher sei, als die eigentlich so genannte. Zwar hat der Begriff der Allegorie nicht immer den hohen Sinn bei ihm, den man vermuten sollte, da er die Alten so weit doch schon kannte und da er den Dante vor sich hatte; sondern er belegt auch wohl mit diesem Namen den sinnbildlichen Vortrag bloß moralischer Lehren<sup>410</sup>: aber dennoch bleibt es eine tüchtige fruchtbare Ansicht, unendlich reeller als die hohlen Begriff, die uns von den verbildeten und im Geste schal gewordenen Ausländern gekommen und von der sogenannten kritischen Philosophie zu einer Wissenschaft, genannt Ästhetik, gestempelt worden sind; ich meine die ganz leeren Begriffe von Darstellung, wo noch gar kein Begriff von Natur vorhanden ist, und von Schönheit, wo<sup>411</sup> der von der Gottheit so gut wie verloren scheint.

---

<sup>404</sup> Gestalt

<sup>405</sup> Die *Vita di Dante*] das Leben des Dante vom Boccac

<sup>406</sup> Dieses Werk

<sup>407</sup> Sie...ihre] es...seine

<sup>408</sup> Wurde, um

<sup>409</sup> Werk des Großen Dichters

<sup>410</sup> Lehren...tüchtige] Lehren. Dennoch bildet und begründet dieser alte Begriff von der Poesie, wie bei Boccac ihn aufgefaßt hatte, eine tief eingreifende,

<sup>411</sup> Wo...scheint.] wo die Idee des Göttlichen durchaus nicht mehr damit in Verbindung gesetzt wird.

Dieselbe Ansicht der Poesie finden wir auch in dem lateinischen Werke über die alte Mythologie wieder, das<sup>412</sup> übrigens außer unsern Kreise liegt, wie alles, was von Boccac in der Geschichte der Philologie und der Wiederherstellung der alten Literatur zu erzählen wäre. Nur das<sup>413</sup> will ich erwähnen, daß für die Abfassung seiner lateinischen Schriften die des Petrarca, für den er eine grenzenlose Verehrung äußert, und dessen Beispiel nicht ohne Einfluß gewesen zu sein scheinen<sup>414</sup>.

Noch habe ich von der *Fiammetta* zu reden, dem herrlichen<sup>415</sup> Denkmal, was<sup>416</sup> B., wie ich oben sagte, auf dem Gipfel seiner geistigen Kraft<sup>417</sup> der Geliebten zur ewigen<sup>418</sup> Verherrlichung setzte<sup>419</sup>. Es ist eine en mehre Bücher abgeteilte, soll ich sagen Rede oder Erzählung, worin Fiammetta selber spricht, ihr kurzes Glück mit glühenden Farben schildert, und erzählt, wie es durch plötzliche trennung zerstört worden. Dies ist jedoch nur der Anfang, den größten Teil des Buchs nimmt ihr Schmerz über diese Trennung ein, ihr Verlangen, welches mit Liebe ausgeführt und mit allen Torheiten, zu denen es sie lockt, dargestellt ist; wie sie von Eifersucht zerrissen dennoch wieder Hoffnung faßt, wie diese immer höher steigt, und endlich nah dem Ziele sie dennoch täuscht; wie nun der Schmerz immer tiefer gräbt, da sie nie wieder von dem Geliebten hört, bis sie sich ruhig auf immer den ewig gleichen Schmerzen ergibt. Es ist so gut wie keine außre Geschichte, auch keine Charakteristik und Individualität<sup>420</sup>; alles ist groß<sup>421</sup> und allgemein, es ist nut Liebe, nichts als Liebe. Alles<sup>422</sup> ist durchdrungen von Sehnsucht, von Klage und von tiefer verborgener Glut. Verschmäh ist auch der Reiz, der aus der Nachbildung der wiblichen Manieren in der Schreibart entstehen kann, als unter der Hoheit dieser Elegie, die würdig wäre, zwischen den besten des Altertums und den Gesängen des Petrarca auf dem Altare der Liebe zu ruhen.

---

<sup>412</sup> welches

<sup>413</sup> fehlt

<sup>414</sup> Hier folgt in 'W': Auch ist es bemerkenswert und auffallend, wie in Allen seinen gelehrten Werken sein Hauptstreben darauf gerichtet war, die alte Mythologie wieder herzustellen und in neuem Lichte und Leben zu verkündigen: denn eben diese Idee liegt auch seiner Poesie zu Grund; wie sich dieses teils in mancher nicht vollkommen gelungenen Anwendung der alten Göttersymbole und Fabeln zeigt, noch mehr aber in dem Streben, welches er mit mehreren Dichtern jener ältern Schule teilte, kund gibt, auf dem Wege der Allegorie aus dem romantischen Stoff seiner Zeit, eine neue und eigne Art von Mythologie hervor zu gestalten. Ein Streben, an welchem viele der größten Dichtertalente in der neuern Poesie gescheitert sind. [Nota 4, página 388].

<sup>415</sup> wunderschönen

<sup>416</sup> welches

<sup>417</sup> Kraft und seines dichterischen Styls

<sup>418</sup> bleibenden

<sup>419</sup> schrieb

<sup>420</sup> Überhaupt wenig oder nichts Persönliches darin;

<sup>421</sup> Groß und allgemein,] groß genommen und in einem allgemeinen Sinne

<sup>422</sup> Das Ganze

Da ich nicht voraussetzen darf, daß jeder, der ein Urteil zu haben glaubt, über das Göttliche<sup>423</sup> in der einfachen Komposition eines seinem Inhalte nach so äußerst subjektiven Werks mit mir übereinstimmen könne, so will ich von dem reden, worin jeder, der es mit einigem Verstand liest, es sogleich als das höchste und erste seines Urhebers anerkennen muß; von dem Styl<sup>424</sup>. Er geht in einem Tone durch das ganze Buch fort, und auch der Reiz ist verschmätzt, der aus dem Wechsel des Tons und der Farbe in der Sprache entsteht; und wenn Cervantes durch die Bildsamkeit seiner Prosa, durch den reichen Gebrauch, den er von jenem Wechsel, da ihm jeder Ton und jede Farbe zu Gebote ist, zu machen versteht, bei der Größe des Styls, so der er sich, so oft es ihm gefällt, erheben kann, uns mehr bezaubert als Boccac gewöhnlich etwa im *Decamerone* es vermag: so darf ich ohne Übertreibung sagen daß sich im Cervantes, dem größten, ja vielleicht außer Boccac dem einzigen modernen<sup>425</sup> Künstler der Prosa<sup>426</sup>, keine Masse derselben von dieser gleichartigen Hoheit<sup>427</sup> und innern Durchbildung und Ausbildung finde; und ohne Übertreibung daß das Vortrefflichste und Größte, was der *Decamerone* aufzuweisen hat, nur als Annäherung oder Nachhall erscheinen kann gegen diese Würde und Schönheit. O<sup>428</sup> möchte doch das Göttliche nicht immer verkannt sein und vergessen, so würde es von diesem Gebilde der einfachsten aber der höchsten Dichtkunst nicht eines literarischen Berichtes bedürfen!

Nur Jahre lang nach dem *Ameto* konnte B. Diese Höhe der Bildung im Styl erreichen. Aber übrigens ist<sup>429</sup> nichts dagegen, daß das Werk sogar noch vor dem *Decamerone* gedichtet sei<sup>430</sup>, und keine äußere Notiz kommt uns bei dieser Bestimmung zu Hülfe. Aber man mag es nun in der Zeitordnung vor oder nach dem *Decamerone* setzen: gewis ist es daß nach diesem Werke nur, worin alles eigen und ganz sein ist, beurteilt werden darf, was er als Dichter war und was er im Styl vermochte.

Von dem *Decamerone* eine Beschreibung zu geben, würde überflüssig sein. Die Einfassung des Werkes muß denen, die bisher nur dieses allein vom B. Kannten, nach dem, was ich von seinen übrigen berichtet habe, schon ungleich verständlicher sein, da wir die allmähliche Entstehung dieser eigentümlichen Lieblingsform des Boccac, eine gründlich

---

<sup>423</sup> Hohe Schöne

<sup>424</sup> Styl nämlich

<sup>425</sup> fehlt

<sup>426</sup> Prosa unter den romantischen Schriftstellern

<sup>427</sup> Hohen Schönheit

<sup>428</sup> O...vergessen,] wenn das Vortrefflichste und Höchste in der neuern Poesie nicht so oft verkannt und vergessen wäre.

<sup>429</sup> streitet

<sup>430</sup> Sein kann

genaue, fast geometrisch geordnete darstellung seines geselligen Kreises mit einem Kranz von lieblichen Geschichten zu durchflechten, in mehren Stufen nachweisen konnten. Die Charakteristik der Novellen mußte ins einzelne gehn, da jede Novelle ihren spezifisch verschiedenen Charakter, ihre<sup>431</sup> eigne Signatur hat; ferner<sup>432</sup> da viele von bedeutenden Meistern umgebildet sind, müßte die Nachbildung mit der Behandlung des B. verglichen werden, um diese mit ihren Quellen, die wir sehr oft nicht finden oder nicht haben können. Im<sup>433</sup> ganzen scheint es die beste Methode, Novellen zu charakterisieren, wenn man sie erneuert, wo die Charakteristik zugleich den Beweis ihrer Richtigkeit oder Unrichtigkeit mit sich führt. Fruchtbar wäre es für die Theorie, die Geschichte einer einzigen Novelle von besonderer Tiefe, die etwa recht viele Umbildungen erfahren hat, des Beispiels wegen durch alle diese durchzuführen; welches aber hier, wo unsre Absicht auf einen einzelnen Meister beschränkt ist, nicht stattfinden kann. Weniger überflüssig dürfte es sein, einige Worte zur Charakteristik der ganzen Gattung zu sagen, wodurch es uns wenigstens<sup>434</sup> vielleicht gelingen wird, einiges<sup>435</sup> Nachdenken darüber zu veranlassen.

Ich wähle dazu einen Weg, der sonderbar scheinen kann. Ich werde zuerst suchen die<sup>436</sup> tendenz des Dichters, der mit Recht als der Vater<sup>437</sup> und Stifter der Novelle betrachtet wird, in eine Idee zusammenzufassen, ob diese etwa ein Licht über die tiefere Eigenheit der Gattung gibt.

Man kann den Charakter eines Dichters im ganzen nie mit einiger Richtigkeit treffen, bevor man nicht den Kreis der Kunstgeschichte gefunden hat, zu<sup>438</sup> dem er gehört, das größere Ganze, von dem er selbst nur ein Glied ist. Man muß es mit solchen Konstruktionen, welche die einzige Grundlage jeder reelen Kunstgeschichte sind, eben so lange versuchen, bis man das Rechte endlich gefunden zu haben sich durch mancherlei Bestätigungen versichern kann. Hat man nur den Geist der Kunst überhaupt, von der eine geschichte gesucht wird, und fehlt es dabei nur nicht an Ernst und unermüdlichen<sup>439</sup> Studium, so wird man sich über

---

<sup>431</sup> Ihre eigne Signatur] und ihr eignes Gepräge

<sup>432</sup> Ferner da] da auch

<sup>433</sup> Im...führt.] Jede poetische Erneuerung oder künstlerische Veränderung einer Novelle, als bleibendes Thema der Dichtung für die mannichfachsten Variationen, enthält auch schon eine Charakteristik derselben in sich, wo denn aus der Behandlung selbst leicht hervorgeht, ob sie richtig oder unrichtig aufgefaßt worden.

<sup>434</sup> fehlf

<sup>435</sup> einiges...veranlassen.] einen richtigeren Begriff derselben zu begründen.

<sup>436</sup> die Tendenz] das künstlerische Streben

<sup>437</sup> Erfinder dieser Kunstgattung

<sup>438</sup> zu dem er gehört,] welchen er angehört

<sup>439</sup> Zureichendem

schlechten Erfolg in dem Versuch, die Entstehung des wirklich Gebildeten und die innere Organisation dieser Entstehung und Bildung zu begreifen, nicht beklagen dürfen. Ich erinnere dies nur, um die Art von Einstimmung anzudeuten, die ich für das Folgende erwarten darf.

Wenn es einleuchtet, daß Dante als<sup>440</sup> Prophet und Priester der Natur und des katholischen Glaubens weit aus der Sphäre der übrigen italiaänischen Poesie herausgegangen sei, ganz inkommensurabel<sup>441</sup> mit den andern großen Dichtern dieser Nation bleibe<sup>442</sup>, so dürfen wir, wenn wir die Poesie derselben als ein Ganzes betrachten wollen- was ich hier nur postuliere<sup>443</sup>, weil der Beweis, daß man sie so betrachten müsse, zu tief ausholen und zu weitläufig ausfallen dürfte- wir d'rfen, sage Ich, in<sup>444</sup> die Konstruktion der italiänischen Poesie jenen Großen nicht mit aufnehmen.

Aber auch Guarini ist freier von Nationalität wie irgendein anderer italiänischer Dichter. Seine<sup>445</sup> Tendenz geht weit ab von der<sup>446</sup> ihrigen; er geht zuerst und zuletzt auf idealische Schönheit, auf Enthusiasmus<sup>447</sup> für diese und auf die Fülle der Harmonie, nicht auf eine in der Tiefe oder Leichtigkeit unübertreffliche Darstellung und Virtuosität<sup>448</sup> in dieser. Daher die klassische Würde und Anmut, die harmonische Bildung seiner Sprache und Form, wonach Tasso nur strebt<sup>449</sup>. Was man auch für das Gegenteil sagen mag, er ist ohne Vorgänger gewesen und ohne Nachfolger geblieben, steht einzig und allein da in der italiänischen Poesie<sup>450</sup>. Nicht so ist es mit dem Ariosto, Petrarca und Boccac. Sie tragen alle in unverkennbaren Zügen das stärkste Gepräge jenes entschiedenen Nationalcharakters. Ihre Formen, ja ihre Manieren sind einheimisch geworden und geblieben in der italiänischen Poesie. Den größ Teil der Literatur derselben füllt die zahllose Schar der Nachfolger, die sie gefunden haben, und von denen doch einige nicht unbedeutend sind, wenn auch nicht so bedeutend wie die Vorgänger, die etwa Ariost, ja auch Petrarca gehabt hat. In diesen

---

<sup>440</sup> als...Glaubens] als Seher und begeisterter Priester der Natur und als erleuchteter Dichter der katholischen Wahrheit und Wissenschaft

<sup>441</sup> Außer allem Vergleich

<sup>442</sup> Stehe und bleibe;

<sup>443</sup> Als bekannt und angenommen voraussetze

<sup>444</sup> In...nicht] in den Entwicklungsbegriff und die Bildungsgeschichte der übrigen italiänischen Poesie jenen großen Dichter nicht eigentlich

<sup>445</sup> Seine Tendenz] Sein Kunststreben

<sup>446</sup> dem

<sup>447</sup> eine antike Begeisterung

<sup>448</sup> Kunstreiche Vollendung

<sup>449</sup> wonach...strebte] fehlt

<sup>450</sup> *Hier folgt in "W"*: Die klassische Schönheit der Dichtersprache im Tasso hat einen andern Charakter und ist ganz aufgelöst in das Element der romantischen Anmut und Liebe. Selbst die Nachbildung des Idyllischen aus dem Altertum nimmt bei ihm diesen Ton an; das antike Streben ist überhaupt nicht so vorwaltend in ihm, als in Guarini, und sein schöner Styl ist rein von aller manier der Nationaleigentümlichkeit. [Nota 2, página 392].

Vorgängern und den bessern Nachfolgern ist die<sup>451</sup> Tendenz mehr oder weniger dieselbe wie bei dem Meister der Manier; nur die Stufe der Kunst ist verschieden.

Meine Ansicht ist also diese. Dante, so sehr er Italiäner ist<sup>452</sup>, liegt ganz außer den Grenzen ihrer Nationalpoesie. Auch Guarini ist eine Episode in ihr, deren Umkreis und Inhalt<sup>453</sup> Petrarca, Boccacaz und Ariosto bezeichnen.

Warrum<sup>454</sup> ich dem Tasso in dieser Konstruktion gar keine Stelle gebe, davon will ich hier, wo ich nicht polemisieren möchte, die Ursache lieber durch Stillschweigen erraten lassen, als sie ausführen und beweisen.

Was in der Darstellung des Petrarca künstlerisch betrachtet, am stärksten auffällt, ist dieser überraschende, bewundernswürdige Grad von Objektivität<sup>455</sup> bei einem so ganz subjektiven Inhalte. Wie die Schönheit auf der Harmonie von Form und Materie<sup>456</sup>, so scheint die Darstellung, in welcher die große Künstlichkeit zu besitzen und zu zeigen gemeinschaftliche<sup>457</sup> Tendenz jener italiänischen Meister ist<sup>458</sup>, auf dem

Verhältnis des Objektiven und Subjektiven zu beruhen. Im Petrarca ist dieses bis zur Identität<sup>459</sup>. Die subjektive Beschaffenheit oder Beziehung fast aller Werke des Boccacaz fällt in die Augen. Nehmen wir nur an, daß dies<sup>460</sup> an sich nicht fehlerhaft, daß es vielmehr die eigentliche, also richtige Tendenz seiner Kunst war, das Subjektive mit tiefster Wahrheit und Innigkeit rein ans Licht zu stellen, oder in klaren Sinnbildern heimlich anzudeuten, so wird es begreiflich, daß sie gerade in der *Fiammetta* in ihrem höchsten Glanze erscheint; und wenn es uns gelingt, den Charakter der Novelle mit diesem Begriff von der Tendenz des Künstlers in Beziehung zu setzen, so werden<sup>461</sup> wir einen Mittelpunkt und gemeinschaftlichen Gesichtspunkt für alle seine Werke gefunden haben, die man ganz richtig nur als Annäherungen und Vorbereitungen zur *Fiammetta* oder zur Novelle, oder als unwillkürliche

---

<sup>451</sup> Die künstlerische

<sup>452</sup> Ist, liegt] ist und sich als solchen in manchen Manieren des Ausdrucks und des Charakters verrät, liegt durch großen Umfang und den Tiefsinn der Erfindung seines Gedichtes. [nota 4, página 392]

<sup>453</sup> Inhalt und eigentümliche Nationalschranken vorzüglich

<sup>454</sup> warrum...beweisen.] Im Styl der Sprache erscheint Tasso fast vollendet, und nicht mehr nationaleigentümlich beschränkt in seiner allgemein romantischen Schönheit; im Umfang und Gewicht des Inhalts aber, und in der Tiefe der Erfindung steht er nicht auf der gleichen Höhe. [Nota 6, página 392].

<sup>455</sup> objektiver Kunst und Vollendung

<sup>456</sup> Stoff

<sup>457</sup> Gemeinschaftliche Tendenz]

<sup>458</sup> War

<sup>459</sup> Objektiven Klarheit.

<sup>460</sup> dieses

<sup>461</sup> würden

Verbindungsversuche und zwischen beiden schwankende und schwebende Mittelglieder betrachten würde.

Ich<sup>462</sup> behaupte, die Novelle ist sehr geeignet, eine subjektive Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigentümlichsten derselben indirekt und gleichsam sinnbildlich darzustellen. Ich könnte mich auf Beispiele berufen und könnte fragen: warum sind denn<sup>463</sup> unter den Novellen des Cervantes, obgleich alle schön sind, einige dennoch so entschieden schöner? Durch welchen zauber erregen sie unser Innerstes<sup>464</sup> und ergreifen es mit göttlicher<sup>465</sup> Schönheit, als durch den, daß überall das Gefühl des Dichters, und zwar die innerste Tiefe seiner eigensten Eigentümlichkeit sichtbar unsichtbar durchschimmert, oder weil er wie im<sup>466</sup> *Curioso Impertinente* Ansichten darin ausgedrückt hat, die eben ihrer Eigentümlichkeit und Tiefe wegen entweder gar nicht oder nur so ausgesprochen werden konnten? Warum steht der Romeo<sup>467</sup> auf einer höhern Stufe als andre dramatisierte Novelle desselben Dichters, als weil er in jugendliche Begeisterung ergossen in ihm<sup>468</sup> mehr als in jeder andern ein schönes Gefäß für diese fand, so daß er<sup>469</sup> ganz davon angefüllt und durchdrungen werden konnte? - Auch bedarf es keiner Auseinandersetzung, um zu zeigen, daß diese indirekte Darstellung des Subjektiven<sup>470</sup> für manche Fälle angemessener und schicklicher sein kann, als die unmittelbare lyrische, ja daß gerade das Indirekte und Verhüllte in dieser Art der Mitteilung ihr einen höhern Reiz leihen mag. Auf ähnliche Weise ist die Novelle selbst zu dieser indirekten und verborgenen Subjektivität<sup>471</sup> vielleicht eben darum besonders geschickt, weil sie übrigens<sup>472</sup> sich sehr zum Objektiven neigt, und wiewohl sie das Lokale und das Costum gerne mit Genauigkeit bestimmt, es dennoch gern<sup>473</sup> im allgemeinen hält, den Gesetzen und Gesinnungen der feinen Gesellschaft gemäß, wo sie ihren

---

<sup>462</sup> Ich...Novelle] Die Novelle nämlich

<sup>463</sup> fehlt

<sup>464</sup> Gemüt

<sup>465</sup> wunderbarer

<sup>466</sup> im *Curioso Impertinente*] in dem Neugierigen

<sup>467</sup> Romeo Von Shakespeare

<sup>468</sup> ihr

<sup>469</sup> Diese Dichtung

<sup>470</sup> Subjektiven liebevollen Gefühls

<sup>471</sup> Andeutung der subjektiven gefühle und Eigentümlichkeit der Liebe

<sup>472</sup> Übrigens in der Darstellungsart

<sup>473</sup> ganz

Ursprung und ihre Heimat hat; weshalb sie auch in jenem Zeitalter vorzüglich blühend gefunden wird, wo<sup>474</sup> Rittertum, Religion und Sitten den edlern Teil von Europa vereinigten.

Aber es läßt diese Eigenschaft der Novelle auch aus ihrem ursprünglichen Charakter unmittelbar deduzieren<sup>475</sup>. Es ist die Novelle eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man sie in Gesellschaft erzählen würde, eine Geschichte, die an und für sich schon einzeln interessieren können<sup>476</sup> muß, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen, oder<sup>477</sup> der Zeiten, oder auch auf die Fortschritte der Menschheit und das Verhältnis zur Bildung derselben zu sehen. Eine Geschichte also, die streng genommen, nicht zur Geschichte gehört, und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt. Da sie interessieren soll, so muß sie in ihrer Form irgendetwas enthalten, was vielen merkwürdig oder lieb<sup>478</sup> sein zu können verspricht. Die Kunst des Erzählens darf nur etwas höher steigen, so wird der Erzähler sie entweder dadurch zu zeigen suchen, daß er mit einem angenehmen Nichts, mit einer Anekdote, die, genau genommen, auch nicht einmal eine Anekdote wäre, täuschend zu unterhalten und das, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiß, daß wir uns willig täuschen, ja wohl gar ernstlich dafür interessieren lassen. Manche Novellen im *Decamerone*, die bloß Späße<sup>479</sup> und Einfälle sind, besonders in dem letzten provinziell-florentinischen Teile desselben gehören zu dieser Gattung, deren schönste und geistreichste der *Licenciado Vidriera* von Cervantes sein dürfte. Aber da man es selbst in der besten feinen<sup>480</sup> Gesellschaft mit dem was erzählt wird, wenn nur die Art anständig fein und bedeutend ist, nicht eben so genau zu nehmen pflegt, so liegt der Keim zu diesem Auswuchs schon in dem Ursprunge der Novelle überhaupt. Doch kann es eigentlich nie allgemeine Gattung werden, so reizend es auch als einzelne Laune des Künstlers sein mag, denn diese würde, wenn sie förmlich konstituiert und häufig wiederholt würde, eben dadurch ihren eigentümlichen Reiz verlieren müssen. Der andre Weg, der sich dem künstlichen Erzähler, dem vielleicht schon die ersten Blüten vorweggenommen sind, zeigt, ist der, daß er auch bekannte Geschichten durch die Art, wie er sie erzählt und vielleicht umbildet, in neue zu verwandeln scheine. Es werden sich ihm

---

<sup>474</sup> Wo...vereinigten.] wo das Rittertum, die gleich Religion und feine Sitte den edlern Teil Von Europa noch auf das innigste verbanden

<sup>475</sup> ableiten

<sup>476</sup> Können muß,] könnte,

<sup>477</sup> und

<sup>478</sup> anziehend

<sup>479</sup> Scherze

<sup>480</sup> guten

eine große Menge darbieten, die etwas objektiv Merkwürdiges und mehr oder weniger allgemein Interessantes haben. Was anders<sup>481</sup> soll die Auswahl aus der Menge bestimmen, als die subjektive Anneigung, die sich allemal auf einen mehr oder minder vollkommen Ausdruck einer eignen Ansicht, eines eignen Gefühles gründen wird? Und welchem Erzähler einzelner Geschichten ohne innern, weder historischen noch mytischen Zusammenhang, würden wir wohl lange mit Interesse zuhören, wenn wir uns nicht für ihn selbst zu interessieren anfangen? Man isoliere diese natürliche Eigenheit der Novelle, man gebe ihr die höchste Kraft und Ausbildung, und so entsteht jene oben erwähnte Art derselben, die ich die allegorische<sup>482</sup> nennen möchte<sup>483</sup>, und die wenigstens, mag man sie so oder anders bezeichnen sollen, sich immer als der Gipfel und die eigentliche Blüte der ganzen Gattung bewähren wird.

Entsteht nur die Frage, in welcher Novelle etwa Boccacaz seine Individualität<sup>484</sup> am vollständigsten ausgesprochen habe, so würde ich die Geschichte des Africo un der mensola, das Ninfale Fiesolano nennen. Veredlung der rohen männlichen Jugendkraft durch die Liebe, eine kräftige glühende Sinnlichkeit und innige naive Herzlichkeit im Genuß, der durch plötzliche Trennung schnell unterbrochen wird, wodurch zerrissen die Liebenden den Schmerzen über solche Trennung sich bis zum Tode heftig überlassen; das sind überall die Grundzüge von Boccacazens Liebe und seiner Ansicht derselben.

Aber gar<sup>485</sup> viele andre Novellen noch<sup>486</sup> im *Decamerone* werden demjenigen bedeutender und verständlicher sein, der sich dabei etwa an die Fiammetta oder auch wohl an den Corbaccio erinnern kann.

Da die Poesie bei den Neuern anfangs nur wild wachsen konnte, weil die ursprüngliche und natürlichste Quelle derselben, die Natur und der Enthusiasmus<sup>487</sup> für die unmittelbare Idee derselben in der Anschauung göttlicher Wirksamkeit, entweder gewaltsam verschlossen war, oder doch nur sparsam sich ergoß: so mußte, den Trennung der Stände und des Lebens gemäß, neben der Romanze, die Helden- und Kriegsgeschichten für alle, und der<sup>488</sup> Legende, die Heiligengeschichten für das<sup>489</sup> Volk sang oder erzählt, auch die Novelle in

---

<sup>481</sup> andres

<sup>482</sup> symbolische

<sup>483</sup> Möchte, in welcher sich das subjektive Gefühl in seiner ganzen Tiefe ausspricht

<sup>484</sup> Eigentümlichkeit

<sup>485</sup> noch

<sup>486</sup> fehlt

<sup>487</sup> die begeisterung

<sup>488</sup> der oftmals auch dichterich behandelten

der modernen<sup>490</sup> Poesie notwendiger Weise entstehen mit und für die feine Gesellschaft der edlern Stände.

Da die Novelle ursprünglich Geschichte ist, wenn auch keine politische oder Kulturgeschichte, und wenn sie es nicht ist, dieses nur als erlaubte, vielleicht notwendige, aber doch nur einzelne Ausnahme angesehen werden muß: so ist auch die historische Behandlung derselben in Prosa mit dem Styl eines Boccac die ursprünglichste<sup>491</sup>; welches gar nicht gegen die mögliche Dramatisierung vielleicht aller Novelle streiten soll; aber doch demjenigen, der der Gegenstand dieses Versuchs war, den Ruhm vindizieren kann, als Vater und Meister der Gattung zu gelten.

---

<sup>489</sup> das Volk] die Andacht

<sup>490</sup> neuern

<sup>491</sup> ursprünglichste...gelten] ursprünglichste und nächste oder natürlichste. Dieses soll gar nichte gegen das mögliche Dramatisieren aller Novellen, die einen Stoff dazu enthalten, streiten; aber es kann doch demjenigen, welcher der Gegenstand dieses Versuchs war, den Ruhm sichern, als Erfinder und Meister der Gattung gelten. [Nota 7, página 396].

Apêndice II: *Uma novela do Decamerão* (1916)



John William Waterhouse (1849-1917): *Uma novela do Decamerão* (1916).  
Coleção Privada.

## Referências Bibliográficas

Obras de Friedrich Schlegel utilizadas nesta dissertação.

A edição das obras de Friedrich Schlegel utilizada nesta dissertação é a *Kritische Ausgabe*, [KA], sob a coordenação de Ernst Behler e a colaboração de Jean-Jacques Anstett e Hans Eichner, publicada pela editora Ferdinand Schöningh, Paderborn, a partir de 1958, contendo 35 volumes e dividindo-se em quatro partes:

1. Nova edição crítica das obras publicadas (vol. I a X);
2. Escritos Póstumos (vol. XI a XXII);
3. Correspondência de Friedrich e Dorothea Schlegel (vol. XXIII a XXXII);
4. Edições, traduções e relatos (vol. XXXIII a XXXV);

Nestes volumes da KA encontram-se também as obras aqui citadas:

1. *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*. KA-II, pp. 373-396.
2. *Conversa sobre a Poesia*. KA-II, pp. 284-351.
3. *Sobre a Ininteligibilidade*. KA-II, pp. 363-372.
4. *Caracterização sobre o Wilhelm Meister, de J. W. Goethe*. KA-II, pp. 126-146.
5. *Caracterização Sobre Lessing*. KA-II, pp.100-125.
6. *Caracterização sobre o Woldemar, de Jacobi*. KA-II, pp.57-77.
7. *Caracterização sobre Georg Forster*. KA-II, pp. 78-99.

Obras de Friedrich Schlegel traduzidas para o português:

1. *Conversa sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994. (Biblioteca Pólen).
2. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. (Biblioteca Pólen).

Obras de Friedrich Schlegel traduzidas para o inglês:

1. *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Frederick von Schlegel*. Translated from German by E.J. Millington. London: Henry G. Bohn, 1860.
2. *Critical Fragments*. (1797); *Athenäum Fragments*. (1798); *Ideas* (1800); *On Goethes Meister* (1798); *Letter about the Novel* (1799). *On Incomprehensibility* (1800). In: BERNSTEIN, J.M. *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Obras de Friedrich Schlegel traduzidas para o francês:

1. *Fragments critiques; Fragments de L'Athenaeum; Idées; Sur la Philosophie (à Dorothea); Entretien sur la poésie; Essai sur les divers styles de Goethe dans ses oeuvres de jeunesse et de maturité; In: LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY,*

*Jean-Luc. L'absolu Littéraire- Théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris : Éditions du Seuil, 1978.*

2. *Lucinde, Un roman de Friedrich Schlegel (1800) ; Relation des oeuvres poétiques de Jean Boccace (1801) ; Conclusion de L'essai sur Lessing (1801) ; L'essence de la critique (Introduction à Lessing, 1804) ; Fragments sur la philosophie de la philologie (1797) ; Fragments sur la poésie et la littérature (1799-1800) ; Fragments du Lycée (1797) ; Fragments de L'Athenaeum (1798) ; De L'impossibilité de comprendre (1800) ; In : THOUARD, Denis. Critique et Herméneutique dans le premier romantisme allemand. Paris : Septentrion Presses Universitaires, 1996.*

## Bibliografia Geral

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 2008. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro.

AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUBRIT, Jean-Pierre. *Le Conte et La Nouvelle*. Paris: Armand Colin, 2002.

BEHLER, Ernst. *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1966.

BELGARDT, Raimund. *Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*. Paris: Mouton, 1969.

BENJAMIN, Walter. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: *Gesammelte Schriften-I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. (1919).

\_\_\_\_\_. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. Tradução, comentário e notas de Márcio Seligmann-Silva.

\_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

BERNSTEIN, John Andrew. *Shaftesbury, Rousseau, and Kant. An Introduction to the Conflict between Aesthetic and Moral Values in Modern Thought*. New Jersey: Associated University Press, 1980.

BIANCHI, E. ; SALINARI, C.; SAPEGNO, N. *Giovanni Boccaccio. Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta*. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1952.

BLASCO Javier. *Estudio Preliminar*. In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2001.

BOCCACCIO, Giovanni. *Opere in versi. Corbaccio, Trattarello in laude di Dante, Prose Latine, Epistole*. Milano. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1965.

\_\_\_\_\_. *Decamerão*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues.

\_\_\_\_\_. *The Decameron*. London: Penguin Books, 1972.

BOHRER, K.H. *Die Kritik der Romantik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. São Paulo: Perspectiva, 1797. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini.

BRAUERS, Claudia. *Perspectiven des Unendlichen. Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie: Die freie Religion der Kunst und ihre Umformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.

BRUNI, Francesco. *Boccaccio. L'invenzione della Letteratura mezzana*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1990.

BURTON, Sir Richard F. *The Arabian Nights. Tales from a Thousand and One Nights*. New York: The Modern Library, 2004.

CAPEN, Paul. *Friedrich Schlegel's Relations with Reichardt and his Contributions to "Deutschland"*. Philadelphia: University of Philadelphia, 1903. PhD Thesis. [Reimpressão de Tese de doutorado de 1903, feita pela Universidade de Michigan (2010)].

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El licenciado Vidriera y otras novelas ejemplares*. Navarra: Salvat Editores, 1969. Edição e notas de Inmaculada Ferrer.

\_\_\_\_\_. *Don Quixote de La Mancha*. Madrid: Real Academia Espanhola, 2004.

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1987.

CONSOLI, Joseph. *The Novellino or, the One hundred ancient tales: an edition and translation based on the 1525 Gualteruzzi edition princeps*. New York: Library of Congress, 1997.

CURTIUS, E. R. *Kritische Essays zur Europäischen Literatur*. Bern: Francke Verlag, 1954.

\_\_\_\_\_. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Tübingen: Francke Verlag, 1993.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 2000.

DILTHEY, W. *Gesammelte Schriften*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1974 (1900).

DUBUIS, Roger. *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la Tradition de la Nouvelle en France au Moyen Age*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

DURANT, Will. *A Renascença. A era de Petrarca e Boccaccio (1304-1375)*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

EDO BARREDA, Peric-Enric. *Studia statiana: studios sobre la tradición española de la Tebaida de Estacio*. Barcelona: Universidade de Barcelona, 1991. Tese de doutorado.

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

ENGEL, Johann Jakob. *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1964. (1774).

ESCHENBURG, Johann Joachim. *Denkmäler altdeutscher Dichtkunst beschrieben und erläutert*. Bremen, 1799.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Fichtes Werke*. Hrs. Immanuel Hermann Fichte. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1971.

\_\_\_\_\_. *A Doutrina-da-Ciência e o Saber Absoluto*. São Paulo: Ed. Abril, 1973. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método-I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Rio de Janeiro: Editore Vozes, São Paulo; Editora Universitária São Francisco, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1999. [Volume 9].

\_\_\_\_\_. *Johann Peter Eckermann Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. (1823-1832)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1999. [Volume 39].

GOETHE, J. W. *Escritos sobre a arte*. São Paulo: Humanitas, 2005. Tradução, introdução e notas de Marco Aurélio Werle.

GRANUCCI, Nicolao di Lucca. *La Teseide di M. Giovanni Boccaccio & di ottava rima nuovamente ridotta in prose*. Lucca: Presso Vincenzo Busdraghi, 1579.

GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la Nouvelle*. Paris: Nathan Université, 2000.

HAYM, Rudolf. *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Geistes. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage*. Berlin, 1870. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1977.

HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética. O Belo Na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEINRICH, Dieter. *Grundlegung aus dem Ich. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus. Tübingen- Jena (1790-1794)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

HENDRIX, John Shannon. *Aesthetics and The Philosophy of Spirit. From Plotinus to Schelling and Hegel*. New York: Peter Lang, 2005.

HERDER, Johann Gottfried. *Frühe Schriften (1764-1772)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

HEYSE, Paul. *Deutscher Novellenschatz*. München: Rudolph Oldenbourg, 1871.

- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008. Tradução de Valério Rohden e António Marques.
- KLEE, Paul. *Schöpferische Konfession*. In: *Kunstlehre*. Leipzig: Springer Verlag, 1987.
- LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J. *Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- LACOSTE, Jean. *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da Voz. Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LOHNER, Edgar. *Vorwort*. In: SCHLEGEL, August Wilhelm. *Geschichte der romantischen Literatur*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965.
- LUPERINI, R.; CATALDI, P.; MARCHIANI, L. *La Scrittura e L'Interpretazione. Storia e Antologia della Letteratura Italiana nel quadro della civiltà europea*. Milano: Palumbo, 1996.
- MALATO, Enrico. (Dir.) *Storia della Letteratura Italiana. Il Trecento*. Roma: Salerno Editrice, 1995.
- MCKITTERICK, Rosamond. *The Frankish Kingdoms under the Carolingians (751-987)*. London: Longman, 1983.
- MICHA, Alexandre. *Lais Féeriques dès XII et XIII siècles*. Paris: Flammarion, 1992.
- MOMIGLIANO, Attilio. *História da Literatura Italiana*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.
- NICOLAI, Heinz. *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: Fragmentos, diálogos e monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 2009. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho.
- PIKULIK, Lothar. *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- POLHEIM, Karl Konrad. *Novellentheorie und Novellenforschung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965.
- POMPEATI, Arturo. *Storia della Letteratura Italiana. Il Medio Evo*. Torino: Unione T. E. Torinese, 1944.
- ROSCOE, Thomas; WARNE, Fredericks. *The Italian Novelists translated from the originals with Critical and Biographical Notices*. London: 1824.

- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001. Tradução e introdução de Márcio Suzuki.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. Estudo e tradução de Márcio Suzuki.
- SCHLAGDENHAUFFEN, Alfred. *Frederic Schlegel et son group. La doctrine de l'Athenäum*. Paris: Les Belles Lettres, 1934.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Geschichte der romantischen Literatur*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Hermeneutik und Kritik. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Frank*. Frankfurt am Main: Suhkamp, 1977.
- SCHMITT, Hans Jürgen. *Die Deutsche Literatur in text und Darstellung. Romantik-I*. Stuttgart: Reclam, 1974.
- SCHUNICHT, Manfred. *Der Falke am Wendepunkt*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Heilderberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1960. [Volume X].
- SCHULZ, Gerhard. *Novalis mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1994.
- SEGRE, Cesare. *Opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Editoriale Vita, 1963.
- SHAKESPEARE, W. *Complete Works*. London: The Royal Shakespeare Company and Modern Library, 2007.
- STÄEL, Madame de. *De L'Allemagne*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968.
- STEFFEN, Hans. *Die Form des Lustspiels bei Johann Elias Schlegel*. In: Germanische-Romanische Monatsschrift, 1961.
- SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am main: Suhrkamp, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Einführung in die literarischen Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- TATEO, Francesco. *Boccaccio*. Roma: Editori Laterza, 1998.
- THOUARD, Denis. *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*. Paris : Septentrion, 1996.
- TIECK, Ludwig. *Kritische Schriften*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1848. [Volume XI].

TURK, Horst. *Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes*. München: Verlag C.H. Beck, 1979.

\_\_\_\_\_. *Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten*. In: SZONDI, Peter. *Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

VAGLIO, Anna. *Invito Allá lettura di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mursia, 1988.

VOLOBUEF, Karin. *Prefácio*. In: ROMERO, Sílvia. *Contos Populares do Brasil*. São Paulo: Editora Landy, 2008, p. 13.

VON WIESE, Benno. *Friedrich Schiller*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1959.

\_\_\_\_\_. *Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*. Düsseldorf: A. Bagel, 1963.

\_\_\_\_\_. (Hrg.) *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werke*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971.

WELLEK, René. *The Romantic Age*. New Haven: Yale University Press, 1955.

\_\_\_\_\_. *História da Crítica Moderna. O Romantismo*. São Paulo: Herder, 1967.

WU, Duncan. (*Edition*) *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 1999.

**Artigos em periódicos:**

EICHNER, Hans. *Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik*. In: VON WIESE, Benno; MOSER, Hugo. *Deutsche Philologie*. In : *Zeitschrift für Deutsche Philologie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1969, volume 88, p. 19.

HALL, Joan. *Words and deeds in the "Novellino": An analysis of the first tale*. In: *The Modern Language Review*. Vol. 77, Jan. 1982, p. 63.

PRATT, Robert. A. *Boccaccio and Chaucer's use of the Teseida*. In: *PMLA*. Vol. 62, nº 3, September, 1947, p. 599.

STEFFEN, Hans. *Die Form des Lustspiels bei Johann Elias Schlegel*. In: *Germanische-Romanische Monatsschrift*, 1961, volume XI, pp. 418-431.

WILDE, Oscar. *Dorian Gray*. Apud: EICHNER, Hans. *Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik*. In: VON WIESE, Benno; MOSER, Hugo. *Deutsche Philologie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1970, vol. 88, p. 4.

**Dicionários:**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADELUNG, Johann Christoph. *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, 1774. [Primeira edição].

AGRICOLA, Christiane. *Et alii. Wörter und Wendung*. Wörterbuch zum Deutschen Sprachgebrauch. Mannheim: Dulden Verlag, 1992.

BENECKE, G.F.; MÜLLER, W.; ZARNCKE, F. *Mittelhochdeutscher Wörterbuch*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1963.

CUDDON, J.A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London: Penguin Books, 1998.

FRIEDRICH, Wolf. *Moderne Deutsche Idiomatik*. München: Max Hueber Verlag, 1966.

GÖTZ, Dieter *et alii. Langenscheidt. Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: Langenscheidt, 2008.

GRIMM, Jacob; GRIMM Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. München: Deutscher Taschenbuch, 1984. (Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1854). 33 volumes.

HOLLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

HORNBY, A.S. *Oxford Advanced Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

KLUGE, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2002.

LANGENSCHIEDT, G. *Grosswörterbuch Lateinisch-Deutsch*. Berlin: Langenscheidt, 1984.

MERKER, Paul; STAMMLER, Wolfgang. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.

SCHEMANN, Hans. *Idiomatik Deutsche-Portugiesisch*. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen GmbH, 2002.

SEEBOLD, Elmar. *Kluge Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: Walter de Gruyter, 2002.

THIBAUT, M. A. *Vollständiges Wörterbuch der Französischen und Deutschen Sprache*. Braunschweig: Georg Westermann, 1880.

TOCHTROP, Leonardo. *Dicionário Alemão-Português*. Porto Alegre: Globo, 1943.

WAHRIG, Gerhard. *Deutsches Wörterbuch*. München: Bertelsmann Verlag, 1996.

WEEVER, Jacqueline de. *Chaucer Dictionary*. London: Garland Publishing, 1988.