FABIANA ANGÉLICA DO NASCIMENTO

A NOVELA *POLE POPPENSPÄLER* DE THEODOR STORM E O TEMA DA OPOSIÇÃO ENTRE O ARTISTA E O BURGUÊS

CAMPINAS,
2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

FABIANA ANGÉLICA DO NASCIMENTO

A NOVELA *POLE POPPENSPÄLER* DE THEODOR STORM E O TEMA DA OPOSIÇÃO ENTRE O ARTISTA E O BURGUÊS

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na área de: Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

CAMPINAS,
2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

N17n

Nascimento, Fabiana Angélica do, 1972-
A novela Pole Poppenspäler de Theodor Storm e o tema da oposição entre o artista e o burguês / Fabiana Angélica do Nascimento. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Mário Luiz Frungillo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Storm, Theodor, 1817-1888. Pole Poppenspäler - Crítica e interpretação. 2. Literatura alemã. 3. Ficção alemã. 4. Realismo na literatura. 5. Leitmotiv (Literatura). I. Frungillo, Mário Luiz,1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Theodor Storm's short-novel Pole Poppenspäler and the theme of the opposition between the artist and the bourgeois citizen
Palavras-chave em inglês:
Storm, Theodor, 1817-1888. Pole Poppenspäler - Criticism and interpretation
German literature
German fiction
Realism in literature
Leitmotiv (Literature)
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Mestra em Teoria e História Literária
Banca examinadora:
Mário Luiz Frungillo [Orientador]
Márcio Orlando Seligmann Silva
Karin Volobuef
Data de defesa: 26-02-2015
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Mário Luiz Frungillo

Márcio Orlando Seligmann Silva

Karin Volobuef

Fabio Akcelrud Durão

Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

IEL/UNICAMP
2015

Abstract

The goal of this research is to analyze the short-novel *Pole Poppenspaeler* as a narrative organized around the theme of the opposition between the artist and the bourgeois citizen.

Such an analysis perspective will comprehend not only the treatment given to the theme (very dear to German literature), but also the representation the theme has in the context of Poetic Realism, besides the way the genre of short-novel has develop itself. In *Pole Poppenspaeler*, the conflict generated by the transition between two different perspectives (one from the bourgeois world and another from the artist) condense itself, in a symbolic way, through the characters's Tendler and Paul journey; at the same time, it is present (in a realistic manner) the geographic and human characterization of "simple people" ("kleine Leute"), like countrymen, workmen and artisans. Also the geographic and linguistic regionalization are according to the typical repertory of the XIXth century realism. In order to our hypothesis of interpretation be effectively executed, the History of the short-novel as a genre was reviewed in its different moments of existence. Therefore, it is possible to investigate how the alteration of the hystorical processes provokes an alteration in the representation of the conflict between the artist's and the bourgeois citizen's mindsets.

Keywords: German literature, Poetic Realism, motive, short-novel.

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar a novela *Pole Poppenspäler* como uma narrativa organizada ao redor do tema da oposição entre o artista e o burguês. Tal perspectiva de análise abrangerá não só o tratamento dado a essa temática, bastante cara à literatura alemã, mas também a sua representação no contexto do Realismo Poético e na própria evolução do gênero novela. Em *Pole Poppenspäler* o conflito gerado pela transição entre duas diferentes perspectivas, a do mundo pequeno burguês e a do artista, condensa-se, de forma simbólica, na trajetória das

personagens Tendler e Paul, ao mesmo tempo em que está presente, de modo realista, a caracterização geográfica e humana das “pessoas simples” (“*kleine Leute*”), como camponeses, operários e artesãos. Também a regionalização geográfica e linguística estão de acordo com o repertório típico do realismo do século XIX, por meio da representação das paisagens alemãs e do uso de dialetos. Para que a nossa hipótese de interpretação fosse efetivamente realizada, a história do gênero novela foi revista em seus diferentes momentos de existência. Desse modo, pôde-se investigar de que maneira a alteração dos pressupostos históricos provoca alterações na representação do conflito entre as mentalidades do artista e do burguês.

Palavras-chave: literatura alemã, Realismo Poético, Leitmotiv, novela.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 1

2. THEODOR STORM 5

2. 1. Os anos de exílio 12

2. 2. O retorno a Husum 17

2. 2. Os últimos anos em Hademarschen (1880-1888) 20

2. 3. Theodor Storm na literatura alemã ontem e hoje 23

3. A NOVELA 27

3. 1. A origem da palavra "novela" 27

3. 2. Origens da novela como forma literária 28

3. 3. As tentativas de conceituação do gênero 32

3. 4. Características da novela 44

3. 5. A novela-conto de fadas ou o conto de fadas-novela (*Novellenmärchen – Märchennovelle*) 52

3. 6. A novela em relação ao romance e ao conto 54

3. 7. A novela na literatura alemã 54

3. 8. A novelística de Theodor Storm (1817-1888) 60

4. ANÁLISE DA NOVELA *POLE POPPENSPÄLER* 65

4. 1. A concepção do texto e sua recepção 65

4. 2. A novela no contexto do Realismo 69

4. 3. O narrador e o tempo 72

4. 4. O espaço 77

4. 5. Os motivos da tília e do Kasperl 78

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS **95**

6. REFERÊNCIAS **97**

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA **101**

Dedico este trabalho ao meu marido Felipe Moreira pela compreensão e apoio; aos meus pais, Geraldo e Ana e à professora, amiga e incentivadora Wilma Patrícia Maas.

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor doutor Mário Luiz Frungillo, por suas indicações valiosas, pela generosidade e paciência.

À professora doutora Karin Volobuef, pela sua solicitude e generosidade.

À Elis Piera Rosa, por sua ajuda nos textos em inglês e pela sua amizade.

A todos aqueles que, de certa forma, contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho, meus agradecimentos.

“Ich äußerte meine Verwunderung zu sehen, welcher Aufmerksamkeit er diese, für den Haufen erfundene, Spielart einer schönen Kunst würdigte. Nicht bloβ, daβ er sie einer höheren Entwicklung für fähig halte: er scheine sich sogar selbst damit zu beschäftigen.

Er lächelte, und sagte, er getraue sich zu behaupten, daβ wenn ihm ein Mechanikus, nach den Forderungen, die er na ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wollte, er vermittelst derselben einenTanz darstellen würde, den weder er, noch irgend ein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit, Vestris selbst nicht augenommen, zu erreichen imstande wäre.”

Kleist

1. Introdução

Quando se estuda literatura estrangeira no Brasil, é comum privilegiar algumas escolas literárias e alguns autores em detrimento de outros, seja pela existência de um maior número de traduções, seja pela abundância de fortuna crítica. No caso da literatura alemã, isso não é diferente: já há uma "tradição" de estudos brasileiros sobre Goethe, o Romantismo e autores do século XX, como Kafka, Thomas Mann e Brecht.

Essa reflexão impulsionou a escolha do tema deste trabalho que, embora não se pretenda exaustivo, se debruça sobre uma época, um gênero e um autor da literatura alemã praticamente desconhecido no âmbito da literatura alemã dos círculos acadêmicos brasileiros, respectivamente, o Realismo Poético alemão, a novela e Theodor Storm.

O Realismo alemão em pouco se assemelha ao movimento literário dominante na Europa e mesmo no Brasil durante a segunda metade do século XIX. Enquanto na França, na Inglaterra ou no Brasil a estética realista procurava explicar o mundo e retratar a realidade, denunciando os defeitos da burguesia ou as mazelas da sociedade por meio de teorias filosóficas como o Positivismo, na Alemanha, o sentimento de resignação que se apoderara da sociedade depois do fracasso da Revolução de 48[1] levou os escritores à reclusão: não havia mais grupos ou círculos literários, os autores se recolheram à sua solidão. Essa atitude, entretanto, não significou alhear-se completamente da realidade, embora muitos críticos literários considerem a literatura dessa época provinciana, essencialmente pequeno-burguesa e espiritualmente limitada. Tal atitude, pelo contrário, procurou introduzir mais poesia na esfera da realidade ao dar voz a personagens inspirados

[1] A Revolução de 48 foi organizada pelos burgueses liberais que, de certa forma, procuravam modernizar o Estado alemão dando-lhe uma nova constituição. A derrota, entre outras razões devido à pressão dos príncipes, frustrou nos anos seguintes qualquer tentativa de mudança, o que levou à alienação política.

nas “pessoas simples” (*kleine Leute*) e tratar de acontecimentos corriqueiros e insignificantes, sem propagar efetivamente ideias filosóficas ou posições políticas, mas com uma clara intenção de reproduzir a realidade de modo genuíno e crítico.

Outra questão relevante é o cultivo do gênero novela durante o Realismo Poético. Não obstante o gênero já gozasse de certa tradição que começara com Goethe, fora fixada por Kleist e amplamente difundida pelos românticos, é somente durante o Realismo que a novela assume uma posição de excelência: como se escrevem predominantemente novelas, o gênero adquire um *status* semelhante ao romance na França ou na Inglaterra, e muitas teorias acerca do gênero advêm dessa época.

A novela *Pole Poppenspäler*, de Theodor Storm, objeto deste trabalho, é indubitavelmente representativa dessa época e desse gênero literário, além de abordar um tema bastante caro à literatura alemã: a oposição entre o artista e o burguês. Houve uma reapropriação dos motivos românticos pelos autores realistas; no entanto, a questão que se impõe é compreender até que ponto foi apenas uma retomada ou uma subversão dessa temática de cunho romântico.

Em *Pole Poppenspäler* o conflito gerado pela transição entre duas diferentes perspectivas, a do mundo pequeno burguês e a do artista, condensa-se, de forma simbólica, na trajetória das personagens Tendler e Paul, ao mesmo tempo em que está presente, de modo realista, a caracterização geográfica e humana das “pessoas simples” (“*kleine Leute*”), como camponeses, operários e artesãos. Também a regionalização geográfica e linguística estão de acordo com o repertório típico do realismo do século XIX por meio da representação das paisagens alemãs e do uso de dialetos.

É a partir do reconhecimento da presença dos elementos acima, nomeadamente, da representação de dois modos de vida opostos que se pretende localizar a perspectiva de análise da novela de Storm, investigando a retomada desse tema, romântico pela geração de autores realistas alemães.

A pesquisa baseia-se em uma abordagem histórica nos moldes dos estudos literários alemães tradicionais e constituir-se-á em três momentos:

- apresentação de um panorama histórico sobre a vida de Theodor Storm a fim de situar contexto, autor e obra;

- estabelecimento de uma perspectiva histórico-normativa sobre o gênero novela;

- análise da novela *Pole Poppenspäler* a partir dos motivos que configuram o tema da oposição entre o artista e o burguês no texto propriamente dito.

2. Theodor Storm

Die Stadt[2]

Am grauen Strand, am grauen Meer
Und seitab liegt die Stadt;
Der Nebel drückt die Dächer schwer,
Und durch die Stille braust das Meer
Eintönig um die Stadt.

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
Kein Vogel ohn Unterlaβ;
Die Wandergans mit hartem Schrei
Nur fliegt in Herbstnacht vorbei,
Am Strand weht das Gras.

Doch hängt mein ganzes Herz an dir,
Du graue Stadt am Meer;
Der Jugend Zauber für und für

[2] Os textos em alemão foram traduzidos por mim. Procurei realizar uma tradução fiel, por isso, ao traduzir a poesia, não me atrevi a algo mais poético.
A cidade. Junto à praia cinzenta, ao mar cinzento / Ali está a cidade / A neblina baixa pesadamente sobre os telhados, / E, através do silêncio, o mar / Brame monotonamente em redor da cidade. / Nenhuma floresta sussurra, em maio / Nenhum pássaro canta sem cessar; / Apenas o ganso selvagem com duro grito / passa voando na noite outonal/ A relva sopra na praia. / Contudo, todo meu coração se afeiçoa a ti, / Cinzenta cidade junto ao mar; / O encanto juvenil pelo porvir / Repousa, sorridente, em ti, em ti, / Oh cinzenta cidade junto ao mar.

Ruht lächelnd doch auf dir, auf dir,

Du graue Stadt am Meer.

É impossível falar de Theodor Storm sem mencionar sua cidade natal, Husum, “a cinzenta cidade junto ao mar”, à qual dedicou não só um de seus poemas mais conhecidos, mas muitos outros. Localizada no norte da Alemanha no estado de Schlewisg-Holstein, a cidade hanseática de Husum desfrutou de certa relevância econômica durante as últimas décadas do século XVI. Seu porto tinha uma reputação bastante conhecida entre os comerciantes e ali chegavam mercadorias de várias partes do mundo que eram transportadas para o importante porto de Flensburg. A família de sua mãe, os Woldsen, fazia parte do patriciado de Husum e tinha sido muito influente. Por volta de 1700, um dos comerciantes mais ricos da cidade era Christian Albrecht Woldsen; seu neto, Simon Woldsen I, fora prefeito de Husum. Segundo Storm (VINÇON, 1972, p. 7)

> Der bedeutendste dieses Geschlechtes war mein Urgroβvater mütterlicherseits, Senator Friedrich Woldsen... der letzte groβe Kaufherr, den die Stadt gehabt hat, der seine Schiffe in See hatte und zu Weihnachten einen Marschochsen für die Armen schlachten lieβ.
>
> [O mais importante dessa estirpe foi meu bisavô materno, o senador Friedrich Woldsen ... o último grande comerciante que a cidade teve, que tinha seus barcos no mar e no Natal mandava abater um boi para os pobres.]

O declínio econômico da cidade e também do patriciado começou no século XVIII, com o predomínio do comércio holandês e os primórdios da industrialização e foi acentuado mais tarde com as transformações políticas ocorridas no século XIX.

É nesse contexto que nasce, entre a meia-noite dos dias 14 e 15 de setembro de 1817, Hans Theodor Woldsen Storm, o primogênito do advogado Johann Casimir Storm e da filha do senador Simon Woldsen II, Lucie Woldsen. Eles ainda tiveram mais onze filhos, mas apenas quatro chegaram à idade madura.

Theodor Storm passou a infância em Husum. Aos quatro anos entrou para a *Klippschule* (espécie de jardim de infância no norte da Alemanha); aos nove, foi para a *Gelehrtenschule* (espécie de escola primária). A experiência escolar de Storm sobre literatura parece não ter sido tão interessante, como aponta Vinçon (1972, p. 18):

> Über die deutsche Literatur wurde den Schüler außer Schiller und den Dichtern des Hainbundes nicht viel bekannt. Man betrachtete die Poesie als Luxusartikel und überließ sie dem Privatgeschmack. Den Romantiker Ludwig Uhland hielt Storm noch als Primaner für einen mittelalterlichen Minnesänger.
>
> [Da literatura alemã os alunos não conheciam muita coisa além de Schiller e dos poetas da *Hainbund* (Liga da floresta). A poesia era considerada artigo de luxo e deixada para a fruição individual. Como aluno do ensino primário, Storm pensava que o romântico Ludwig Uhland era um trovador da Idade Média.]

A experiência escolar de Storm em Husum em relação à literatura alemã não foi muito frutífera, como ele mesmo recorda no texto *Meine Erinnerungen an Eduard Mörike* no qual se pode ler: "[...] que havia autores alemães vivos, ... o meu coração de estudante primário de dezessete anos não tinha ideia" (VINÇON, 1972, p. 19). De acordo com Schumann (1963), o conhecimento que Storm tinha da literatura europeia era limitado, mas ele possuía conhecimento da produção literária de seu tempo em seu país e conhecia a literatura alemã clássica e romântica.

Antes de ir à universidade, o pai de Storm mandou-o, por um ano e meio, ao *Gymnasium* (espécie de escola secundária) em Lübeck, o *Katharineum*, escola de grande reputação. Ali o jovem conheceu Ferdinand Röse, que lhe apresentou a literatura moderna da época, como os líricos Heine e Eichendorff (Storm chegou a visitar Eichendorff uma vez) e ainda o *Fausto* de Goethe, para ele "o livro mágico". (VINÇON, 1972, p. 20). Nesse tempo, Storm conheceu também Emanuel Geibel, amigo de Röse, que mais tarde se tornaria poeta e um representante do classicismo burguês tardio (*Spätklassizismus*).

Storm ingressou, logo em seguida, na Universidade de Kiel, que na época contava com pouco mais de duzentos estudantes, para estudar Direito. Perguntado certa vez por que havia escolhido a Jurisprudência, ele respondeu: “Es ist das Studium, das man ohne besondere Neigung studieren kann; auch war mein Vater Jurist. Bedeutende Entwicklungskämpfe hat mein Leben nie gehabt; ich bin durchaus unbefangen aufgewachsen.” (VINÇON, 1972, p. 21) [É um curso que se pode fazer sem nenhuma vocação específica; meu pai também era jurista. Minha vida não foi marcada por conflitos de desenvolvimento. Eu cresci com bastante desenvoltura.]

Durante sua estada em Kiel conheceu os irmãos Theodor e Tycho Mommsen, com quem criou um grupo dedicado à literatura e à política. Por essa época, Storm trava conhecimento com a poesia de Eduard Mörike, com quem, mais adiante, manteria uma intensa correspondência e seria uma grande influência em sua lírica. Em 1843 publica, junto com os irmãos Mommsen, um livro de poesias intitulado *Liederbuch dreier Freund*, com quarenta poemas seus.

Antes de concluir seus estudos em Kiel, Storm estudou também por um ano em Berlim, e essa experiência já despertaria nele um sentimento antiprussiano que se intensificaria anos depois.

Em seus anos de estudante, que foram longos (cerca de nove anos), já se delineava a sua trajetória literária, pois escrevera inúmeros poemas e algumas narrativas. No final de 1842, Storm terminou seus estudos e retornou a Husum, onde começou a trabalhar no escritório de advocacia de seu pai. Pouco tempo depois, no início de 1843, Storm funda e dirige um coral, o qual ele conduzirá com paixão durante muito tempo. Literatura, trabalho e música, atividades diversas, mas que o escritor conseguia conciliar muito bem: “Mein richterlicher und poetischer Beruf sind meistens in gutem Einvernehmen gewesen, ja ich habe sogar oft als eine Erfrischung empfunden aus der Welt der Phantasie in die praktische des reinen Verstandes einzukehren und umgekehrt.” (VINÇON, 1972, p. 29) [A minha profissão de jurista e de poeta estiveram, quase sempre, em boa

harmonia e, muitas vezes, cheguei a sentir como um alívio sair do mundo da fantasia para voltar ao mundo racional e vice-versa.]

Em um texto bastante interessante que compara Theodor Storm e Thomas Mann em seus aspectos comuns e específicos, não só no que concerne à obra de ambos, mas particularmente à sua vida pessoal, Schumann (1963, p. 50) destaca que Thomas Mann sempre admirou a capacidade de autores como Storm, Keller e Mörike em conciliar as obrigações do dia a dia como trabalho e família, por exemplo, com o trabalho artístico. Para ele, os autores do Realismo Poético são verdadeiros "representantes do universo artístico artesanal" e se sente próximo, sobretudo, de Storm e Meyer:

> O que atrai Thomas Mann, entre outras coisas, a essas figuras e, acima de tudo, ao mundo burguês, é o regramento, a ordem de sua vida, a decência e a conservação dos costumes. Com uma enorme disciplina, ele tentou, nos turbulentos anos de 1920, levar a vida de um homem do século XIX. Tanto faz se em Munique ou Zurique, em Princeton ou em *Pacific Palisades* – a rotina diária sempre foi mantida: acordar cedo, sentar-se horas à mesa de trabalho para se dedicar à sua obra, checar a correspondência à tarde, tomar chá com a família, fazer longas caminhadas e desfrutar a alegria do convívio familiar à noite. [...] Essa rotina corresponde exatamente à de Storm, que foi o único dos realistas a se manter na profissão que escolheu.

Um ano mais tarde, em 1843, Storm abre seu próprio escritório de advocacia e, em 1844, fica noivo de sua prima Constanze Esmarch, filha mais velha do prefeito Esmarch de Segeberg. O casamento ocorre em 1846. Embora Storm afirme amá-la "de um modo quase impossível", não uma "paixão sensual, mas sim, um modo interiorizado" de amor (VINÇON, 1972, p. 30), ele se envolve com Dorothea Jensen, filha do senador Jensen de Husum. O relacionamento dos dois terminaria em 1848, mas Dorothea se tornaria sua esposa quase vinte anos depois, após a morte de Constanze.

Com Constanze, Storm teve sete filhos: Hans, Ernst, Karl, Lisbeth, Lucie, Elsabe e Gertrud; com Dorothea, apenas a filha Friederike. Storm tinha grande apreço pela sua família. Em carta a Paul Heyse, ele escreve: "Sinto uma imensa

falta de todos os que amo, quero tê-los o mais perto de mim possível" (SCHUMANN, 1963, p. 57). Seus filhos eram motivo de muita alegria, mas também de muita preocupação, principalmente seus filhos homens. Hans, o mais velho, a muito custo terminou seus estudos em Medicina. Além disso, tinha sérios problemas com álcool e morreu em consequência disso; Ernst contraía muitas dívidas, era mulherengo e também bebia demais. Mesmo depois de ter ficado noivo e ter sido nomeado juiz de comarca (ele também era advogado), as extravagâncias continuaram. Para desgosto de Storm, no primeiro ano de sua atividade como juiz, Ernst sofreu uma medida disciplinar por ter sido o primeiro funcionário público a se mostrar bêbado em um bar. Karl, o filho mais novo, gostava da vida boêmia e de mulheres. Estudou música em vários conservatórios. Contraiu sífilis (que a família e principalmente Storm fazia de tudo para esconder) ainda na época de estudante e, posteriormente, acabou levando uma vida pacata devido às limitações impostas pela doença naquela época.

Segundo Jackson, as loucuras de seus filhos afetaram diretamente suas filhas. O dote havia diminuído consideravelmente, e a possibilidade de encontrar um marido bem situado era mínima. E, ainda pior, talvez faltasse dinheiro para que Storm pudesse financiar uma formação acadêmica que lhes desse acesso a um círculo social mais elevado ou lhes garantisse uma modesta, mas regrada existência.

Ainda em relação aos filhos, Jackson (2001, p. 274) afirma:

> Ao menos ele não precisou vivenciar o escândalo em torno de sua filha Lucie. Em 1890, ou seja, dois anos depois de sua morte, Franziska Reventlow ouviu de sua irmã Agnes sobre o "caso" Lucie e seu rápido casamento: "Naturalmente, em pouco tempo, todo mundo vai ficar sabendo e será um tema escandalosamente magnífico para as pessoas de bem. Lucie foi, naturalmente, considerada uma desvairada, etc." O casal se mudou, depois do casamento em Husum em 04.11.1890, para Berlin, e a criança nasceu ali em 22 de janeiro.

Há ainda que se acrescentar que a vida financeira da família nem sempre era estável. Storm sempre fora funcionário público, e seu salário como tal não era

suficiente para manter todas as despesas da casa. Muitos de seus ganhos extras provinham de sua atividade como escritor e, nesse sentido, como pontua Jackson (2001, p. 215), “Dentro de um sistema em que a literatura era uma mercadoria como todas as outras e seu preço regulado pela oferta e pela demanda, Storm se desenvolveu como um duro, às vezes arguto manipulador do mercado.” Ainda de acordo com Jackson, Storm não participava de associações de escritores; a sua única ação era manter contato com outros bem pagos autores como Heyse e Keller para garantir que chegassem a um acordo referente aos honorários (de preferência os mais altos) e os exigissem de organizadores e editores.

Em meados dos anos 1870, Storm conseguiu dois editores que lhe garantiram rendimentos regulares: o *Deutsche Rundschau* e *Westermann’s Illustriert Monatshefte*. O *Monatshefte* continha quatro seções: uma abrangia ciências naturais; a segunda, literatura, história e geografia; a terceira, arte, teatro e pintura; a última, novela. Não havia espaço para política, matemática ou teologia. Em 1872, havia menos que 4000 assinantes; em 1877, esse número havia subido para 15000; era vendido mais no sul da Alemanha. O *Deutsche Rundschau* era mais exigente no que diz respeito a preço, formato e conteúdo. Era direcionado à formação da classe burguesa e tinha uma orientação nacional-liberal, que mais tarde se tornaria declaradamente antissocialista. Até o final de 1874, vendia 9000 exemplares, a tiragem oscilava em 10000. Storm, contudo, nunca se rendeu às exigências de mercado, ou seja, não escreveu literatura de massas porque a qualidade artística de suas novelas era, como sempre, a sua grande preocupação.

De acordo com Jackson (2001), Storm tinha plena consciência da função da arte: para ele, a arte era autônoma, não deveria servir a nada e nem a ninguém, muito menos ao Estado. Para Storm, Bismarck poderia dominar o mundo; isso, entretanto, não significava que ele também pudesse dominar o mundo da arte. É por essa razão que, ainda segundo Jackson (2001, p. 204), faltam à obra da fase madura de Storm

> os meios de representação para delinear o papel dos burocratas, dos sindicatos e dos partidos políticos ou para conciliar o desenvolvimento social e transformações ideológicas. Devido à definição de Storm da essência e da função da arte, não se espanta – independente de poucas exceções – que faltem diretamente temas políticos

Essa concepção da arte muitas vezes foi interpretada como uma alienação política e nem sempre agradou público e crítica. A novela *Carsten Curator*, por exemplo, teve uma recepção de público e crítica bastante negativa. Na época, era preferível renunciar a temas incômodos e criar uma imagem idílica e tranquila da realidade. Para Jackson (2001, p. 300), se Storm tivesse optado por essa posição, ela teria trazido, no mínimo, três desvantagens: a primeira, ele teria se desviado da tarefa intelectual e artística de trazer à tona princípios humanitários que poderiam ter advindo de aspectos ameaçadores da realidade; segundo, essa posição representaria uma renúncia à crença na irresistível força de transformação da arte e, terceiro, logo ela daria provas de sua impossibilidade. Apesar da necessidade de maximizar seus ganhos como escritor, Storm não conseguia simplesmente atender os desejos impostos pelo mercado.

2. 1. Os anos de exílio

O estado natal de Storm pertencia, desde 1773, à Dinamarca. Segundo Vinçon (1972, p. 34), "O nacionalismo, que tinha sido o estopim para a Guerra de Libertação (*Befreiungskrieg*) na Alemanha, também não deixara Schleswig intocado. Exigia-se uma constituição, não apenas para Schleswig, mas também para Holstein." Em 1846, o rei da Dinamarca promulga uma "carta aberta" afirmando que o objetivo desse país consistia em englobar os estados de Schleswig, Holstein e Lauenburg, o que gera um protesto do povo. A partir disso, inicia-se o *Schleswig-Holsteinische Bewegung* (O Movimento de Schleswig-Holstein) com o intuito de libertar esses estados do domínio dinamarquês. O movimento toma um caráter violento. Em fins de março de 1848, estabelecem um governo provisório em Kiel, do qual fazia parte o advogado de Husum Wilhelm Hartwig Beseler, que também havia participado dos protestos. O parlamento

alemão concede a unificação de Schleswig com Holstein e solicita à Prússia que proteja os estados unificados contra o exército dinamarquês. Entretanto, a Inglaterra e a Rússia intervêm a favor da Dinamarca, o que paralisa a exitosa condução da guerra realizada pela Prússia-Alemanha. Há um armistício durante sete meses, então, o governo provisório é obrigado a abdicar. O Movimento de Schleswig-Holstein assume um caráter patriótico e as lutas recomeçam. Somente em julho de 1850 há novamente uma trégua, e a Prússia e a União Alemã (*Deutscher Bund*) selam a paz com a Dinamarca em Berlim. Sob a pressão da Prússia e da Áustria, o Movimento de Schleswig-Holstein retrocede: as consequências são a separação definitiva entre Schleswig e Holstein. Finalmente, esses estados voltam a integrar o território da Dinamarca, no entanto, o governo dinamarquês deveria assegurar a autonomia dos dois principados. No final de julho de 1852, o parlamento alemão aprova o acordo entre Áustria, Prússia e Dinamarca.

Storm, que sempre afirmara que a política nunca fora de seu domínio, sem dúvida, se solidariza com o Movimento de Schlewisg-Holstein:

> Schade in der Tat, dass wir Husumer Bürger nicht gegen das Königstum opponieren, sonder nur mit ganz Deutschland uns über königlich-preußischen Diplomatie höchstlich doch submissest zu verwundern uns erlauben, sonst hätten wir uns einen Namen machen können, wir wären die deutschen Pariser. (VINÇON, 1972, p. 36)
>
> [É de fato uma pena que nós, cidadãos de Husum, não nos opusemos ao reinado, nos permitimos apenas, com toda Alemanha, no máximo nos admirarmos submissos sobre a diplomacia real-prussiana, senão, teríamos feito nome, seríamos os parisienses alemães.]

Ele também assina uma petição direcionada ao comissário de província dinamarquês Tillich junto com cento e cinquenta cidadãos de Husum contra as medidas arbitrárias impostas pelo governo da Prússia e da Dinamarca (1849). Durante a guerra, para não ter que tratar com as instituições dinamarquesas, Storm fecha o seu escritório de advocacia, o qual reabrirá somente depois da guerra. Em 1851, o Tribunal Superior de Justiça dinamarquês exige que Storm

declare a sua lealdade ao governo da Dinamarca, o que ele não faz, posicionando-se a favor do movimento. Em 1852, o governo dinamarquês cassa a sua licença de advogado. Ele se candidata a uma vaga de prefeito na cidade de Buxtehude e também a juiz no condado de Gotha, mas não obtém êxito. Com amargura, ele ressalta: “In den kleineren Staaten sollen die Beamten im Hinblick auf uns mit der Bitte bei ihren Regierung eingekommen sei, keine Ausländer anzustellen – das sind die deutschen Sympatien.” (VINÇON, 1972, p. 38) [Nos pequenos estados, os funcionários públicos devem atender ao pedido de seu governo em relação a nós, não contratar estrangeiros – essas são as simpatias alemãs]. Em dezembro de 1852, ele viaja a Berlim para tentar uma posição no serviço judiciário prussiano.

Storm esperou alguns meses até conseguir uma colocação no serviço judiciário prussiano. Primeiramente, ele deveria trabalhar como juiz voluntário por seis meses, o que aceitou de pronto, dada a sua situação desfavorável. No começo de dezembro de 1853, Storm se muda com a família para Potsdam. Ele trabalhou cerca de oito meses sem salário (somente em agosto de 1854 recebe seu salário, que era de quarenta táleres por mês e mal dava para pagar o aluguel). Segundo Vinçon (1972), sem a ajuda financeira de seu pai, Storm não teria sobrevivido ao exílio em Potsdam.

Havia sempre muito trabalho, e Storm se queixou muitas vezes de esgotamento. Entendia-se bem com seus colegas, mas criticava o estilo de vida prussiano e seu militarismo:

> [Nos círculos mais educados de Berlin] se dá mais ênfase não à personalidade, mas sim à patente, ao título, à ordem e outras insignificâncias semelhantes. [...] O militarismo devora tudo aqui, não resta nada ao funcionário civil, que tem tanto trabalho pesado como em nenhum outro lugar. (VINÇON, 1972, p. 60).

Durante sua estada em Potsdam, sua produção literária diminuiu muito: escreveu apenas algumas poesias e três novelas. Apesar de sua insatisfação, Storm travou conhecimento com alguns intelectuais de Berlim, entre eles o escritor

Theodor Fontane, com quem manteve uma relação amigável, mas não isenta de algumas alfinetadas de ambos os lados, devido à posição antiprussiana de Storm. De acordo com Laage (2007, p. 34), Storm, em carta a Westermann em 22.07.1868, afirma: “Fontane ist politisch fast mein Gegner.” [Politicamente, Fontane é quase meu inimigo]. Já Fontane achava que “a eterna diminuição da Prússia” por Storm era “uma insuportável arrogância e exagero.” (LAAGE, 2007, p. 36) Diferenças políticas à parte, o fato é que, em termos de literatura, os dois autores se admiravam. Fontane escreveu que “No tratamento de tais temas [literários], não podia ouvir de nenhum outro algo tão verdadeiro e tão profundo” e que achava uma série de novelas stormianas “excelentes, sem tirar nem pôr”. Como lírico, Storm é para Fontane um dos “um dos três, quatro melhores depois de Goethe“ e, para Storm, “Sim, meu caro Storm, você é e continua o meu poeta favorito e… Você não tem no mundo todo nenhum maior admirador do que eu”. Storm, por sua vez, se entusiasma com as baladas de Fontane: “Nós, então, queremos alegremente pescar e caçar, como nos velhos tempos em som conhecido na minha casa”. (em carta a Fontane em 25.05.1868) (LAAGE, 2007, p. 36)

É também em Berlim que Storm conhece pessoalmente o escritor romântico Eichendorff. Em carta aos pais, narrando o encontro, ele escreve:

> Es war mir ein eigenes Gefühl, einen Mann persönlich zu sehen und zu sprechen, mit dessen Werken ich seit achzehn Jahren im intimsten Verkehr gestanden, und der neben Heine schon in meiner Jugend den groβen Einfluss auf mich gehabt hat. [Ele o caracteriza como um homem] von mildem, liebeswürdigem Wesen, viel zu innerlich, um was man gewöhnlich vornehm nennt, an sich zu haben. In seinen blauen Augen liegt noch die ganze Romantik seiner wunderbaren poetischen Welt. (VINÇON, 1972, p. 69)
>
> [Para mim foi um sentimento singular ver e falar pessoalmente com um homem com cuja obra eu estou há dezoito anos intimamente em contato e que, ao lado de Heine, desde minha juventude teve uma grande influência sobre mim. [Ele o caracteriza como um homem] de um caráter suave e gentil, introspectivo demais, para ter em si o que se chama usualmente de distinto. Em seus olhos azuis está todo romantismo de seu maravilhoso mundo poético].

Em julho de 1856, Storm finalmente é nomeado juiz de comarca em Heiligenstadt, cidade hoje localizada no estado da Turíngia. Apesar de certa pobreza na região, as impressões de Storm ao chegar ali são muito positivas: “die Berge gucken überall in die Stadt; es muss sich im Sommer hier angenehm im Freien und Winters recht heimlich in den Stuben leben lassen.” (LAAGE, 2007, p. 37) [As montanhas olham por toda cidade; no verão deve ser agradável ao ar livre e no inverno muito aconchegante em casa]. Em comparação ao seu trabalho em Potsdam, as atividades que ele agora tem que exercer como juiz parecem mais leves, apenas o salário continua baixo: seiscentos táleres por ano não são suficientes para prover sua família, mesmo assim, ele se sente bem melhor: “Die Gegend ist überall hübsch, ein treuherziger Menschenschlag, eine alte Stadt (6500 Einwohner) mit recht gebildeten Leuten ... gute und wohlfeile Lebensmittel ... Da ich nicht in Husum sein kann, so wünsche ich nur in Heiligenstadt zu sein.” (LAAGE, 2007, p. 38) [A região é bela por toda parte, uma gente franca, uma cidade antiga (com 6500 habitantes) com pessoas bem educadas... comida boa e barata].

A vida em Heiligenstadt segue tranquila, e Storm retoma algumas atividades que lhe eram bastante caras em Husum. Em 1859, ele funda um coral que logo teria cinquenta integrantes; também sua produção literária aumenta: ali escreveu seis novelas, dois contos de fadas e uma coleção de histórias de fantasmas intitulada *Am Kamin.* (LAAGE, 2007, p. 41)

Ainda segundo Laage (2007, p. 44), os anos em Heiligenstadt o conduzem

> im religiösen und politischen Bereich zu einer entscheidenden Verschärfung seiner bisherigen Anschauungen. Diese Verschärfung ist unter dem Eindruck der Erkenntnisse des modernen Naturwissenschaft, insbesondere der Vererbungslehre und des Darwinismus zustande gekommen; auch der Einfluss Arthur Schopenhauers und Ludwig Feuerbachs ist nachweisbar.
>
> [Tanto no âmbito religioso como político suas concepções até aquele momento se intensificarão de modo decisivo. Esse

> endurecimento se deu sob a impressão do advento da ciência natural moderna, especialmente da teoria da hereditariedade e do darwinismo; pode-se comprovar também a influência de Arthur Schopenhauer e de Ludwig Feuerbach.]

Nesse período, Storm se afastará cada vez mais da crença cristã, o que terá consequências em suas novelas posteriores de forma bem mais acentuada.

2. 2. O retorno a Husum

Entrementes, a situação política em Schleswig-Holstein se modificara: depois da morte do rei dinamarquês Friedrich VIII em 15 de novembro de 1863, sobe ao trono Christian IX em 18 de novembro do mesmo ano e proclama uma nova Constituição. Em contrapartida, o príncipe Friedrich von Augustenburg, como duque de Schleswig-Holstein, declara a independência do principado. A Aliança Alemã (*Deutscher Bund*) se posiciona a favor do príncipe e exige que as tropas dinamarquesas deixem Holstein. Como isso não acontece, as tropas alemãs invadem as fronteiras, e o príncipe pode se mudar em 30 de dezembro de 1863 para a capital Kiel. Em 16 de janeiro de 1864, Prússia e Áustria dão um ultimato à Dinamarca e, como esta se nega a cumpri-lo, tropas alemãs e austríacas ultrapassam as fronteiras e avançam até o norte, para júbilo dos cidadãos de Schleswig-Holstein. Com a expulsão dos funcionários dinamarqueses, em Husum, Theodor Storm é aclamado para ser o novo *Landvogt* (presidente ou regedor de toda uma região, de uma província). Segundo Tönnies, amigo de Storm, isso se dá em plattdeutsch: “Wull schall unse Landvagt sin? (Wer soll unser Landvogt sein?) Störm schall unse Landvagt sin.” (LAAGE, 2007, p. 47) [Quem deve ser o nosso *Landvogt*? Storm deve ser nosso *Landvogt*]. Storm se sente bastante motivado a aceitar o cargo, pois não quer falhar com seus conterrâneos, então, pede demissão do serviço prussiano e, em 12 de março do mesmo ano, ele deixa Heiligenstadt.

No dia seguinte ao seu regresso a Husum, Storm assume o cargo de *Landvogt*, que incluía, entre outras atividades, a de delegado, juiz criminal e civil. Com um salário de 2000 táleres por ano, ele pôde viver, pela primeira vez, sem a

ajuda financeira de seus pais. Retomou também suas atividades no coral, o que o deixou bastante feliz. Entretanto, essa sucessão de eventos auspiciosos não durou muito tempo: em 20 de março de 1865 morre sua esposa Constanze em consequência de uma febre puerperal, poucos dias depois de ter dado a luz à sua sétima filha, Gertrud. Storm cai em profunda tristeza; apesar disso, com a ajuda de sua arte, de seus amigos e de sua capacidade de transpor as dificuldades, ele se reabilita da perda mais cedo do que se esperava. Além disso, havia um bebê e mais seis filhos para cuidar. Em setembro do mesmo ano, Storm resolve empreender uma viagem de férias e trava conhecimento com o autor russo Ivan Turguêniev, que vivia em Baden-Baden desde 1863 e cuja obra Storm já conhecia de seu exílio em Potsdam.

De acordo com Laage (2007, p. 53), Storm não "encontrava mais alegria e conforto em casa", no entanto, dedicava-se bastante ao trabalho, à música e aos filhos: traduziu Cícero com Hans, ensinava gramática a Karl e estudava música com Lucie. Ainda em agosto de 1865, por ocasião do batismo de sua filha Gertrud e de seu sobrinho Casimir na casa de seu irmão Aemil, ele reencontra Dorothea Jensen, seu antigo amor de juventude. Decide, então, casar-se com ela, o que acontece em 13 de junho de 1866. Assim, ele diz:

> Beide habe ich geliebt, ja beide liebe ich noch jetzt, welche am meisten, weiβ ich nicht... Constanze ist tot. Sie lebt... Meine Kinder, groβ wie kleine, ... hoffen auf sie wie auf die Rückkehr eines Schimmers von dem Sonnenschein, der einst, da ihre Mutter noch lebt, in unserm Hause war. (LAAGE, 2007, p. 54)
>
> [Amei as duas, ainda amo as duas, qual amo mais, não sei... Constanze está morta. Ela vive... Meus filhos, os mais velhos como os mais novos esperam por ela como a volta do brilho do sol que, quando sua mãe ainda vivia, brilhava outrora em nossa casa].

Os primeiros anos de casamento não foram fáceis. Dorothea teve que assumir vários papéis, mas Storm não permitia que seus filhos a chamassem de "mãe". Para ele, era como um "roubo" em relação à Constanze. Os problemas foram superados depois do nascimento da filha Friederike, em 4 de novembro de 1868.

De acordo com Laage (2007, p. 55-56), Storm voltou da emigração e do serviço judiciário prussiano para a sua cidade natal na esperança por um independente e democrático estado de Schleswig-Holstein. Ele desconfiava da "*Räuberpolitik*" (política de rapina) de Bismarck e temia pela autonomia administrativa e pela democracia em Schleswig-Holstein enquanto grandes poderes como Áustria e Prússia estivessem ali. O contrato de *Gastein*, firmado em 14 de agosto de 1865 e que confiava a administração de Schleswig à Prússia e a de Holstein à Áustria, fracassara, e Storm via confirmar os seus piores temores: após o retrocesso dos austríacos, o barão prussiano Karl von Scheel-Plessen tornou-se o presidente do estado em 14 de junho de 1866; Schleswig-Holstein havia se tornado mais uma província prussiana regida por um "*Junker*" (historicamente, um jovem aristocrata; pejorativamente, um membro da aristocracia latifundiária prussiana).

As consequências dessa nova conjuntura administrativa e política afetaram Storm diretamente: a função de *Landvogt* em Schleswig-Holstein fora extinta, e Storm deveria escolher entre a função de conselheiro de província ou de juiz de comarca se quisesse continuar trabalhando. Ele acabou optando pelo cargo de juiz de comarca, pois, politicamente, era uma função mais independente e ele correria menos perigo de entrar em conflito. Seu salário, contudo, diminuiu, o que o fez comentar: "Pois, então, comemos em nossa gorda pátria o pãozinho sem manteiga e bebemos o chá sem açúcar como aquele no magro campo de carvalho." (LAAGE, 2007, p. 56) Ele ainda afirmaria sobre o governo prussiano: "Ninguém pode odiar mais o prussiano do que eu, pois o considero o inimigo de toda humanidade." (LAAGE, 2007, p. 57)

Entre 1866 e 1871, considera-se a produção literária de Storm como uma fase de transição. Segundo Laage (2007, p. 58), é uma época de resignação, tanto política como poética: Storm volta ao passado. Em 1872, com a publicação da novela *Draußen im Heidedorf*, Storm rompe com essa estética do passado e atinge a maturidade literária, alcançando assim um realismo moderno. É a partir daí que advêm outras novelas importantes: *Beim Vetter Christian, Die Söhne des*

Senators, Viola tricolor, Pole Poppenspäler, Zur Wald- und Wasserfreude, Carsten Curator (com uma péssima recepção), *Im Nachbarhaus links, Waldwinkel, Aquis submersus, Renate* e outras.

Seu filho Hans tentava mais uma vez, em Würzburg, realizar seu exame de conclusão do curso de Medicina. Storm resolve visitá-lo para lhe dar apoio e conhece por acaso o jovem historiador de literatura Erich Schmidt, que na época contava apenas 24 anos. Desse encontro floresceria uma amizade que duraria até o fim da vida de Storm.

Depois da morte de seu pai (em 1874) e da morte de sua mãe (em 1879), Storm decide se aposentar antes do tempo: o trabalho havia se tornado um peso. Em 1878 ele havia comprado um terreno entre Hardemarschen e Hanerau "com uma bela vista para a floresta e para o campo" e, no começo de 1880, inicia a construção de sua *Altersvilla*. Em primeiro de maio de 1880 ele enfim se aposenta e segue a família, que já havia se mudado em abril do mesmo ano.

Nenhum de seus amigos entendeu por que o poeta deixou Husum, sua cidade natal, da qual, em seu tempo de exílio, sentia muita falta. Ele disse apenas: "Em Husum, é grande a gritaria sobre nosso progresso." (LAAGE, 2007, p. 73) Perguntado por Heyse, Storm responde apenas evasivamente. Para Laage (2007, p. 74), "Storm deu as costas à sua cidade para começar 'como poeta um novo período', mais livre, mais independente, e se distanciar de todas as histórias familiares e recordações."

2. 2. Os últimos anos em Hademarschen (1880-1888)

Os últimos anos de vida de Storm em Hademarschen foram, de certa forma, rejuvenescedores para ele: "Que delícia é viver, simplesmente viver!" (carta de Storm a Erich Schmidt em 16 e 18 de junho de 1880 e a Paul Heyse no domingo de Corpus Christi em 1880, *apud* LAAGE, 2007, p. 74). A família recebia muitas visitas: em agosto de 1881 foi Paul Heyse, com quem Storm mantinha uma longa

amizade (desde 1852); no ano novo de 1882/1883, Erich Schmidt, além dos parentes e outros amigos.

Por essa época, Storm estabeleceu também um relacionamento bastante gentil com Ferdinand Tönnies, que fundaria a Sociologia na Alemanha com seu livro *Gemeinschaft und Gesellschaft*, publicado em 1887. Tönnies escreveu posteriormente sobre Storm:

> Storm também dedicava atenção às questões sociais... Storm era um democrata... mais no sentido ético que no político, e isso também significa que para ele importava menos a forma do estado do que o conteúdo do estado, isto é, importava mais a opinião popular a respeito dos governantes e a legislação popular efetiva. Poder-se-á encontrar alguns vestígios desses pensamentos e tendências em suas últimas obras. (LAAGE, 2007, p. 76)

Storm também viajou bastante. Em uma viagem a Weimar, Storm foi cortejado por alguns editores e redatores: finalmente, ele colhia algum reconhecimento pela sua obra. Vários autores jovens também procuravam corresponder-se com ele, entre eles, Detlev von Liliencron e Hermione von Preuschen. Ele angariou a Ordem de Maximiliano para Arte e Ciência, que lhe foi concedida pelo rei bávaro em 1882. Autores como Eichendorff, Mörike, Hebbel, Grillparzer, Keller, Reuter e Heyse já haviam sido condecorados.

Em 1887, por intermédio de seu amigo Wilhelm Petersen, Storm estabeleceu uma correspondência com Gottfried Keller que, embora não muito extensa (são apenas 59 cartas) pertencem, segundo Laage (2007, p. 79-80), ao que há de mais belo e mais instrutivo em termos de correspondência entre poetas. A especificidade dessa correspondência se evidencia por meio do fato de os escritores referirem-se intensamente um à obra do outro, por meio de críticas, análises e conselhos práticos.

Storm também desenvolveu uma fecunda correspondência com Erich Schmidt, o qual, em 1880 tornou-se *Ordinarius* (professor catedrático) para Língua e Literatura alemãs na Universidade de Viena, em 1885 assumiu a direção do Arquivo de Goethe em Weimar e, por fim, em 1887, tornou-se o sucessor de

Wilhelm Scherer em Berlim, o que o fez o germanista mais importante da Alemanha naquela época. Erich Schmidt escreveu o primeiro ensaio crítico dedicado a Storm em 1880, na revista *Deutsche Rundschau*.

Em Hademarschen, Storm escreveu as seguintes novelas: *Der Herr Etatsrat, Hans und Heinz Kirch, Chronik von Grieshuus, Ein Fest auf Haderslevhuus, Bötjer Basch, Ein Doppelgänger*[3], *Ein Bekenntnis* e *Schimmelreiter* (1888), considerada a sua obra-prima.

Schimmelreiter foi uma novela à qual Storm dedicou um longo tempo de pesquisa e de escrita, entrecortada por pausas: de outubro de 1886 a fevereiro de 1887, Storm ficou de cama com pleurite e infecção renal; em 5 de dezembro de 1886, morreu seu filho Hans e, no mesmo ano, foi diagnosticado com câncer de estômago. Somente em fevereiro de 1888 Storm finaliza os manuscritos e, em maio do mesmo ano, a novela é publicada na revista *Deutsche Rundschau*. A novela teve uma recepção bastante positiva. Storm ainda continuou trabalhando até as suas últimas forças. Entretanto, as dores da doença o enfraqueceram bastante. Storm morreu em 4 de julho, rodeado pelos seus sete filhos e pela sua esposa. Em 7 de julho, seus restos mortais foram levados a Husum, onde foi sepultado no cemitério de St. Jürgen, no jazigo da família. Não houve padre e nem discurso, assim como quis o poeta:

> "Auch bleib der Priester meinem Grabe fern;
>
> Zwar sind es Worte, die der Wind verweht;
>
> Doch will es sich nicht schicken, dass Protest
>
> Gepredigt werde dem, was ich gewesen..." (LAAGE, 2007, p. 90)
>
> [Também o pastor permaneça distante de minha sepultura; / Na verdade, são só palavras que o vento leva;/ Entretanto, não seria conveniente que um protesto/ seja pregado àquele que eu fui...]

[3] Essa narrativa é considerada a primeira novela alemã naturalista e foi escrita em 1886; Gehardt Hauptmann escreveu o *Faroleiro Thiel* em 1887)

2. 3. Theodor Storm na literatura alemã ontem e hoje

Storm usufruiu muito pouco de seus louros literários; apenas no fim de sua vida recebeu algum reconhecimento e, como afirma Laage (2007, p. 90), "grandes tiragens de sua obra ocorreram somente depois de sua morte." Um dos objetivos desse trabalho é lançar uma nova luz a um dos grandes autores do Realismo Poético alemão e oferecer às letras brasileiras um estudo dedicado a ele, já que nos últimos tempos, houve certo interesse pela sua obra[4].

Durante muito tempo, Storm foi visto como um autor essencialmente regionalista, até mesmo acusado de "Husumerei", isto é, de exaltar excessivamente a sua cidade natal e sua região. De acordo com Laage (2007, p. 91),

> Uma tendência errônea sobre Storm foi publicada igualmente no livro *Gedenkbuch* (1917) organizado por Friedrich Düsel: Georg Plotke denominou Storm um "típico artista alemão patriota", por outros, sua "mentalidade nacional-alemã" e seu "sentimento natural germânico do norte" foram elogiados, interpretações que possibilitaram no tempo de Hitler de apresentá-lo como um exemplo da ideologia de "sangue e solo". Contra tal interpretação levantaram-se, a tempo, Georg v. Lukács (1911) e Thomas Mann (1930). No entanto, a sua compreensão de Storm parece ter influenciado pouco naquela época a imagem do poeta.

Entrementes, outros caminhos foram tomados para se compreender melhor a personalidade de Storm e a sua obra. Ainda nos anos 1950, se pensava que Storm se mantivera alheio às "questões filosóficas gerais e se movimentara pouco" [Stuckert, p. 145, citado por Laage, 2007, p. 91], entretanto, recentemente, se chamou a atenção para as implicações de Storm com as correntes literárias, sua visão de mundo e a política de seu tempo. As novas edições de cartas mostram, por exemplo, o grande interesse do autor pela vida literária em todo o âmbito da língua alemã e mais além (LAAGE, 2007). Assim, a imagem do Storm "crítico" recebeu características relevantes, sobretudo pôde ser constatado que o "estreito horizonte" de suas obras possibilitava um "olhar aprofundado" do mundo:

[4] Em 2006 foi publicada uma nova tradução de *Schimmelreiter* , de Maurício M. Cardozo, pela editora UFPR.

> Sem dúvida, os espaços e as personagens das novelas de Storm são retirados frequentemente de seu estreito círculo natal. O acontecimento ocorre numa família, num vilarejo ou em uma pequena cidade. Essa constatação é que levou o poeta a ser condenado pela sua "Husumerei" e ser visto como poeta patriota. [...] A estreiteza "externa" não impediu Storm "de ir, interiormente, mais longe". Exatamente porque o destino do indivíduo em suas novelas se passa num espaço pequeno e restrito, por meio de laços de sangue e interdependência social, é que causa comoção humana. Certamente, o lar burguês e aldeão é para Storm, em geral, o lugar de proteção e o estrangeiro é, na maioria das vezes, o que é alheio e cheio de perigo. Entretanto, Storm não resvalou nunca naquele provincianismo estreito que coloca a pátria e a terra estrangeira como opostos incompatíveis: a pátria é caracterizada positivamente e o estrangeiro, de modo negativo. Ao contrário: frequentemente, em suas novelas, é a estreiteza moral da pátria que ameaça o ser humano e, várias vezes, o "estrangeiro" são os artistas, os tipos esquisitos, os *outsiders*. São eles os verdadeiros heróis de suas narrativas." (LAAGE, 2007, p. 92).

Desse modo, artistas mambembes (em *Pole Poppenspäler*), um pintor desconhecido (em *Aquis submersus*), um administrador de diques (*Schimmelreiter*) e um velho poeta frustrado (*Immensee*) são os heróis que povoam as narrativas de Storm. Não há, em seus textos, nenhuma personagem historicamente importante, o que leva um estudo mais recente de Jackson (2001) sobre a obra stormiana a afirmar que, nesse sentido, a obra de Storm é uma obra democrática. E é esse aspecto democrático da obra que nos deixa entrever também seu aspecto político que, por muitas vezes, foi desconsiderado por alguns críticos e historiadores de literatura:

> Entre os germanistas é, há muito tempo, consenso de que os escritores franceses e britânicos representaram a realidade social, as mudanças sociais e econômicas e a dinâmica do desenvolvimento da História, enquanto os alemães, por sua vez, tomaram um "caminho diferente" no qual prevaleceram a interioridade e a compreensão subjetiva do mundo vistas da perspectiva dos poetas. Disso se desenvolveu a tese de que o Realismo Poético alemão se ressente de um componente político-social crítico, como é caracterizado no Realismo europeu dessa época. (JACKSON, 2001, p. 203)

Há de se reconhecer, no entanto, que a literatura realista na Alemanha não descarta a crítica política, apenas a configura de outra forma. No caso de Storm,

embora sempre tenha se considerado um apolítico e só eventualmente tenha intervindo – como homem privado e também como poeta – em acontecimentos políticos de seu tempo, de maneira geral, como nos afirma Laage (2007, p. 93), a sua obra se baseia numa posição política e, pode-se dizer, numa posição democrática:

> Ele se pronuncia contra o pensamento de classe e convenções (*Im Schloss*), contra os privilégios da nobreza (*Aquis Submersus*) e contra a ortodoxia da igreja (*Renate*). Também seu próprio mundo, a sociedade burguesa, não está livre de críticas. São exatamente os preconceitos burgueses que lançam à desgraça os homens de suas novelas. Storm critica agudamente a estreiteza e o entorpecimento da sociedade burguesa quando esta se coloca como norma e, aqueles que não correspondem a ela, são escarnecidos (*Pole Poppenspäler*) ou impelidos à morte (*Ein Doppelgänger*). Ele denuncia também publicamente as tendências negativas do *Gründerzeit*[5]. Em *Hans und Heinz Kirch*, por exemplo, é nítido para onde leva o desejo exagerado por bem estar e pelas honras burguesas: conduz à deformação das virtudes burguesas, à falta de piedade, a uma vida sem amor e sem amor ao próximo. Em *Schimmelreiter* o administrador de diques não é só o fundador de um pôlder, ele é ao mesmo tempo caracterizado como um homem de poder, que olha com desprezo seus compatriotas como possuidor da obra, como um "fundador sobre-humano". E, ao lado da intacta família burguesa, Storm delineia também o "declínio de uma família" (como, por exemplo, em *Carsten Curator* e *Der Herr Etatsrat*)

Por todos esses aspectos é que nos debruçamos sobre a vida e a obra (mais especificamente a uma obra) de Theodor Storm. Assim como Laage (2007), acreditamos que ele pode ser visto como um clássico, pois tocou em seus textos em pensamentos essenciais, problemas e correntes da segunda metade do século XIX e os levou a uma forma artística vigorosa e que por isso ainda hoje nos tem algo a dizer.

[5] A *Gründerzeit* (ou Época dos Fundadores) é considerada uma fase da história econômica da Europa Central no século XIX em que ocorreu uma intensa industrialização; foi também uma época em que a burguesia assumiu a condução cultural da Europa Central; é o tempo do Liberalismo clássico. Não há consenso sobre o período exato de duração da *Gründerzeit*: alguns consideram o período entre 1850-1873, outros de 1871 a 1890 e ainda o período entre 1850-1914.

3. A novela

Como qualquer gênero literário, não é simples estabelecer os limites sobre o que é ou não novela. Tentaremos aqui traçar um panorama histórico dos estudos sobre novela a partir de sua origem, dos primeiros modelos, da adoção do conceito na literatura alemã e de suas consequências para essa literatura, principalmente no século XIX, época em que está inserida a narrativa *Pole Poppenspäler*.

Como bem observou Freund (1998), ainda não há um consenso satisfatório entre os estudiosos sobre o gênero. Isso se dá porque, basicamente, a pesquisa sobre novela, como toda reflexão científica, toma sempre duas direções: uma que se pauta mais por um tipo ideal e normativo, que está permanentemente à procura da assim chamada forma prototípica, e outra mais voltada para interpretação histórica. Ainda de acordo com a opinião de Freund, o que se reconhece, em aproximações isoladas, é a existência de uma série de aspectos que se completam, e também embates que auxiliam a uma possível definição prática. Já para Krämer (1992, p. 6), considerando os mais atuais estudos sobre novelística, "a novela não pode ser categorizada de modo algum no sentido de uma poética normativa, mas somente descrita como um fenômeno histórico, porque ela – como todas as formas vivas – estava e está sujeita a se desenvolver e a se modificar." Nesse sentido, concordamos com Krämer e, por essa razão, escolhemos uma abordagem mais histórica; entretanto, não desconsideraremos totalmente uma poética normativa que tente reunir características comuns ao gênero.

3. 1. A origem da palavra "novela"

É consensual entre os estudiosos da novela (Krämer, 1992; Aust, 1999; Freund, 1998; Degering, 1994; Rath, 2000) que a palavra *novela,* etimologicamente, vem do italiano *novella* e significa novidade. *Novella*, por sua vez, refere-se a *novellus* em latim, diminutivo de *novus*, "novo". *Novella*, portanto, é *a pequena novidade*.

Segundo Degering (1994), desde o início da Renascença no século XIII, a palavra *novela* remete, na Itália, a uma forma literária. Originalmente, a palavra não vem da literatura, mas sim do Direito. No tempo do imperador romano Justiniano dava-se o nome de novela a uma emenda inserida no código de leis. Ainda hoje existe o termo *Gesetzesnovelle* no Direito alemão. Foram os humanistas italianos que tomaram o conceito da esfera jurídica e o transmitiram para o âmbito da arte poética. No entanto, não há, como afirma Freund, nada em comum do uso jurídico com a forma literária, pelo menos, até agora, nenhuma ligação foi comprovada; evidentemente, trata-se de dois conceitos que se desenvolveram de forma diversa.

3. 2. Origens da novela como forma literária

Os primórdios da novela literária, de acordo com Freund, encontram-se nas biografias compiladas anonimamente dos antigos trovadores provençais do século XIII. Nessas biografias, as poesias dos trovadores narravam algo novo, não raramente extraordinário, bem como histórias de amor nada cotidianas e conflitos trágicos. Nesse tempo, a confissão de um destino pessoal, da experiência única, cuja felicidade corria perigo devido a fatores externos, era algo novo e excitante. A partir daí, portanto, a novela se desenvolve no início do Renascimento italiano.

Para Degering (1994) podemos ainda incluir narrativas cujos princípios de construção se assemelham ao que hoje se intitula novela e que se localizam em uma época mais remota: um exemplo bastante conhecido são os contos de fadas orientais *As mil e uma noites*. Na Antiguidade, as histórias persas de Heródoto são consideradas “protótipo da novela”; o mesmo se pode dizer das *Histórias de Mileto*, de Aristides de Mileto – uma coletânea de narrativas burlescas e eróticas. Há também narrativas de santos medievais que possuem traços do gênero novela.

É unânime, contudo, entre os estudiosos da novela considerar Giovanni Boccaccio, com sua obra *Decamerão* (surgida entre 1349 e 1353), o autor prototípico do gênero, ou como assevera Friedrich Schlegel (KRÄMER, 1992, p.

6), o “pai e o padrasto” da novela. Consideram-se ainda modelares obras como o *Heptaméron*, de Margarete de Navarra (publicado postumamente em 1559), e as *Novelas Exemplares* (1612), de Miguel de Cervantes. Destacaremos principalmente o *Decamerão* e as *Novelas Exemplares*.

Decamerão

A obra de Boccaccio compõe-se de cem narrativas unidas por uma narrativa de moldura[6], que pode ser assim resumida:

> Florença, 1348... A peste invade a cidade e traga os homens, dia após dia, noite após noite. Cadáveres povoam as ruas... Um dia, por acaso, sete jovens damas e três jovens cavalheiros da alta sociedade se encontram em uma igreja. Eles decidem fugir da cidade e esperar o fim da peste em uma casa de campo. Na manhã seguinte eles deixam a cidade. Numa propriedade magnífica e com uma paisagem exuberante, eles levam uma vida de bem-estar e suntuosidade. Para passar o tempo, os aristocratas decidem contar histórias. Em dez dias cada um narra dez histórias, somando assim, cem histórias. (DEGERING, 1994, p. 12)

O tema predominante do ciclo é o amor, entretanto, seria difícil reduzir o *Decamerão*, como salienta Degering (1994), apenas a um compêndio literário erótico, o que muitas vezes pode ser uma interpretação equivocada. Cada novela possui um caráter diferente. Em um realismo crítico, as narrativas emolduram a vida de cavaleiros, de cidadãos, de senhoras honradas, do clero, dos camponeses e de jovens rapazes no contexto social da sociedade italiana do século XIV e dão, em uma forma satírica ou trágica, o tom vivo da essência e do pensamento da Alta Idade Média.

De todas as narrativas do *Decamerão*, a chamada “Novela do falcão” (a nona história do quinto dia) seja talvez a mais conhecida e pode ser vista como genuinamente novelística. De acordo com o princípio de construção do *Decamerão*, o conteúdo das novelas é apresentado sempre de modo bastante conciso no título, como reproduziremos a seguir:

[6] Boccaccio cria uma história para o primeiro dia do ciclo de novelas. Trataremos mais especificamente do conceito de moldura em capítulo posterior.

> Federigo degli Alberighi ama e não é correspondido; fazendo gastos em cortesias, despende sua fortuna; por fim, apenas lhe resta um falcão; não tendo outra coisa, dá de comer este falcão a uma mulher, que o visitara em sua casa; a mulher, ao conhecer o fato, muda de opinião; aceita-o por marido, e faz dele um homem rico. (BOCCACCIO, 1981, p. 304)

A história pode ser resumida da seguinte forma: Federigo degli Alberighi é um nobre de Florença muito rico e, como todo nobre, apaixona-se por uma bela dama, que é, contudo, casada, chamada Monna Giovanna. Para conquistá-la, Federigo dá muitas festas, participa de muitos eventos e lhe dá muitos presentes, mas ela o ignora; por fim, ele acaba gastando todo seu dinheiro, sobra-lhe apenas uma pequena propriedade e um falcão, uma ave especial como nenhuma outra no mundo. Entrementes, o marido de Monna Giovanna adoece e, na certeza da morte, redige um testamento, favorecendo o filho já crescido dos dois. Depois da morte do marido, Monna Giovanna vai com o filho para a estância de verão da família que fica próxima à propriedade de Federigo. Lá, o filho de Monna vê o falcão e quer possuí-lo de qualquer maneira; como não tem coragem de pedi-lo a Federigo, o jovem cai muito doente. Monna Giovanna, preocupada com a saúde do filho, vai até a propriedade de Federigo para pedir-lhe a ave. O pobre homem, que nem sonhava com o motivo da visita da nobre senhora, oferece-lhe o falcão como iguaria, já que não lhe restava mais nada. Monna Giovanna, ao contar a ele a razão de sua visita, ouve a confissão de um choroso Federigo sobre o destino do falcão. Ao contrário do que se imagina, a bela dama se compadece e se casa com ele.

Na composição da narrativa, Degering (1994) ressalta como caracteristicamente novelístico a exposição, que resume os eventos “inauditos” e o motivo (no caso, o falcão). A novela também ascende até a peripécia (*Wendepunkt*) e, depois, descende a um rápido final e à solução do conflito (normalmente feliz). Para ele, é determinante que toda a ação se fixe no motivo do falcão: esse motivo é, ao mesmo tempo, conteúdo e motor dos acontecimentos e possui uma importância substancial. Trataremos dessas características da novela mais adiante.

Novelas exemplares

No começo do século XVII, a Espanha vive um segundo ponto alto do gênero com as *Novelas Exemplares* de Miguel de Cervantes.

De acordo com Degering (1994), ao contrário de Boccaccio, Miguel de Cervantes não se serve de nenhum planejamento composicional ligado ao esqueleto da moldura narrativa. Sem uma ordem prévia, ele divide suas novelas, por assim dizer, em dois grupos desiguais que deixam para trás a novela tipicamente renascentista. No primeiro grupo não existe no centro da narrativa um "evento inaudito"[7], mas imagens realistas dos costumes da sociedade da época que ganham uma grande plasticidade por meio da riqueza colorida da caracterização do espaço.

No segundo grupo, no qual podem se entrever os conteúdos clássicos da novela (ou até então os conteúdos assim considerados), isto é, eventos incomuns, cheios de ação, confusões amorosas, um modo rígido de narrar, construção dramática, peripécia (*Wendepunkt*), motivo, Cervantes parece ter seguido as regras convencionais do gênero. Segundo Degering (1994), a obra de Cervantes foi extremamente importante para o Romantismo alemão.

A história da novela na Alemanha desenvolveu-se, como afirma Aust (1999), principalmente, a partir dos modelos de Boccaccio e de Cervantes (mais tarde foram introduzidos Maupassant, Tchekhov e Pirandello). Tais modelos, contudo, como o mesmo autor salienta, não fornecem, de modo algum, uniformidade ou contornos bem delineados do gênero, pois, como também observa Krämer (1992, p. 6), referindo-se à obra de Boccaccio, "todas as possíveis formas épicas aparecem, do grosseiro conto burlesco à anedota, das lendas de santos (parodiadas) às parábolas e narrativas de 'tipo novelístico'." Krämer (1992) ainda ressalta que na Alemanha, especificamente a do século XIX

[7] De acordo com o conceito de "*unerhörte Begebenheit*" (evento inaudito) postulado por Goethe do qual trataremos mais adiante.

(considerado o ápice do gênero nesse país), a novelística alemã de certa forma rejeitou esse cânone e se distanciou bastante dele.

Para Freund (1998, p. 45), a comparação crítica entre o que é considerado canônico e o que não é pode ser muito frutífera e aprofundar a compreensão do gênero.

> A novela é, para reflexões desse tipo, quase um caso exemplar. Por um lado, existe como modelo o tipo ideal aceito, por outro, há concomitantemente manifestações concorrentes, mas não canônicas dentro da literatura alemã. Se considerarmos sempre o *Decamerão* de Boccaccio como forma inconteste, as indicações sobre as variantes alemãs da narrativa novelística durante a Idade Média permanecem marginais.

Nesse contexto, Freund (1998, p. 48) menciona alguns textos alemães dessa época: *Der arme Heinrich* de Hartmann von Aue (provavelmente de 1195), a narrativa em versos *Moriz von Craûn*, anônima, do começo do século XIII, a narrativa em versos *Meier Helmbrecht*, de Wernher der Gartenaere, da segunda metade do século XIII (possui traços da novela policial). Todos esses textos épicos da Idade Média e da Alta Idade Média também narram os conflitos e as limitações humanas, os eventos inauditos e as peripécias surpreendentes sem, contudo, ter influenciado o desenvolvimento posterior do gênero.

3. 3. As tentativas de conceituação do gênero

Apesar de a origem da novela (como gênero propriamente dito) advir da literatura românica, parece que a teoria da novela encontrou seu tom mais apropriado e sua conceituação na Alemanha: de Goethe a Musil, vários escritores e teóricos tentaram definir o gênero, principalmente durante o século XIX, época em que houve um florescimento da novela e, por conseguinte, de sua poética. No século XX, entretanto, segundo Krämer (1992, p. 7), “essa produtiva ação recíproca entre práxis e teoria da criação novelística desaparece.” Para ele salta aos olhos que autores importantes de novelas, como Thomas Mann e Franz Kafka, falem apenas de “narrativas” ou “histórias”, tentando talvez se esquivar de

uma exigência formal que poderia ser interpretada como impedimento ou estorvo. Por outro lado, para Aust (1999, p. 35):

> Ainda não existe uma imagem clara sobre o interesse e a extensão da reflexão sobre novela no século XX. Que as fontes tenham se encerrado com Musil (e isso em 1914), não significa nada sobre a dependência e a originalidade do uso do conceito no período posterior. É certo que a forma de reflexão científica aparece como pano de fundo, mas ela não suplanta de nenhum modo os estilos informais do programa literário, certificações individuais e regulamentação oficiosa; também a história do uso da pesquisa científica sobre novela para a práxis da novela ainda não foi escrita. [...] Continuidade, transformação e valor da respectiva reflexão da novela são interpretadas como decisões motivadas historicamente e recebem, a partir disso, sua forma específica.

De acordo com Aust (1999, p. 37-38), atualmente a pesquisa envolvendo a novela segue duas direções: ou se interpretam conceitos, reflexões e obras, ou a pesquisa se dá em uma linha do tempo. O primeiro caminho resulta em um preenchimento de dados que desperta a necessidade de unidade; o segundo resulta em um sistema poético cuja função de filtro (quais fenômenos podem ocorrer?) desperta o interesse naquilo que exclui de modo categórico e talvez seja relevante. A opção desse dilema parece hoje consistir em deixar de lado a história da novela como objeto científico e, nesse sentido, de um problema, para se pesquisar, de modo geral, a história da narrativa. Enquanto essa questão não se resolve, trataremos da conceituação do gênero a partir da pesquisa dos autores já mencionados nessa exposição (Aust, 1999; Degering, 1994; Freund, 1998; Krämer, 1992; Rath, 2000) que, por sua vez, tomaram os conceitos formulados, em sua maioria, pelos próprios autores de novela, destacando Goethe, Wieland, os irmãos Schlegel, Tieck, Friedrich Theodor Vischer, Theodor Storm, Paul Heyse e Robert Musil. Em seguida, abordaremos as características comuns da novela elaboradas principalmente por Aust (1999), Degering (1994), Freund (1998) e Rath (2000) a fim de tentar, de alguma forma, uma compreensão mais normativa do gênero.

Uma definição bastante produtiva é a postulada por Goethe (*Conversações com Eckermann*, 29.01.1827, *apud* WIESE, 1957, p. 14): "o que é a novela se não um evento inaudito", pois a novela sempre tem a ver com um acontecimento que se condensa ao longo de uma determinada extensão de tempo e espaço. Entendido como uma peripécia ou "ponto de virada" (*Wendepunkt*), esse acontecimento precipitará a condensação da ação no conflito.

Christoph Martin Wieland, que é, ao lado de Lessing, o mais importante poeta do Iluminismo e um precursor do Classicismo alemão, também escreveu novelas e foi muito lido em seu tempo. Entretanto, agora parece estar um pouco esquecido. Ele elaborou a seguinte definição de novela: é um tipo de narrativa que "se diferencia do grande romance pela simplicidade do plano e pela pequena abrangência da fábula [entendida como o plano básico da ação], ou que se comporta como uma pequena peça diante de uma grande tragédia ou comédia." (KRÄMER, 1992, p. 9)

Ele ampliará sua definição de novela no que concerne ao aspecto da realidade:

> Numa novela pressupõe-se que a ação não acontecerá nem no Djistão dos persas, nem na Arcádia do conde Pembroke [...], nem em outro país ideal ou utópico, mas no nosso mundo real, onde tudo acontece naturalmente e de modo compreensível, e o acontecimento, embora não seja *cotidiano*, possa, sob as mesmas circunstâncias, suceder todos os dias onde quer que seja. (KRÄMER, 1992, p.10).

Friedrich Schlegel (KRÄMER, 1992, p. 15), no ensaio *Nachricht von den poetischen Werken des Joahnnes Boccaccio* (1801), destacou que a novela é exemplarmente adequada para representar um estado de ânimo e uma perspectiva subjetivos, assim como os aspectos mais profundos e peculiares desse mesmo estado de maneira indireta e alegoricamente expressiva. Aqui se torna clara a tensão entre o subjetivo e o objetivo. Schlegel, embora por um lado tenha observado o caráter social do gênero ao notar "a tendência à ironia",

acentua por outro a “profundidade” do sentimento subjetivo, que corresponderia, neste caso, ao indireto e não revelado.

Já August Wilhelm Schlegel, segundo Aust (1999, p. 25-26), trata do tema novela não só do ponto de vista histórico-literário. Para ele, a lembrança da forma romântica serve como instrumento de crítica “às coisas pequenas” de “nosso tempo” e remete à luta contra “a moderna essência do romance”. A sua caracterização da novela amplia-se para uma imagem do mundo e da história que desafia tanto o narrador quanto os contemporâneos; se uma época deve ou não ser considerada como “novelística”, não depende apenas da condição literária, mas também da condição da sociedade. Para A.W. Schlegel, a novela representa o que é inconfundível de um determinado círculo cultural em uma determinada época. Nesse sentido, o realismo documentado da novela e a correspondente consciência do público em relação a esse realismo têm exatamente a sua base. A novela reproduz “costumes”, bem como indica, para o caso de ela não se renovar no presente, uma vida social “em frangalhos”. Desse modo, a novela se torna a marca de uma época.

A. W. Schlegel sabe que a narração do cotidiano necessita de um estímulo para se tornar perceptível. Esse argumento é a porta para um estranho movimento contraditório, que proporciona lugar ao extraordinário na novela do cotidiano. Na verdade, o que torna saboroso o prazer do que é habitual é o que se deve fazer interessante, de modo que Schlegel finalmente recomenda descartar o que é “normal” o mais breve possível e dedicar-se ao que é “extraordinário e único”.

A teoria da novela de Tieck, um dos autores mais importantes do Romantismo alemão, é conhecida como “peripécia” (AUST, 1999, p. 26-27) e é entendida, a princípio, como justificativa: Tieck explica por que denominou suas narrativas da fase madura como “novelas”. Em primeiro lugar, o autor afirma que, nessa época, todas as narrativas curtas eram nomeadas dessa maneira; em segundo lugar, o cerne da justificativa consiste em uma formulação da norma (mas não pensada como regra de produção ou critério de julgamento; ao contrário,

como ponto de partida para a defesa de uma forma de escrita própria, corrente, mas ainda assim desviante).

Para Tieck, como autoridades do gênero são consideradas Boccaccio, Cervantes e Goethe (não como padrão de unidade, mas sim, de várias vozes); como traços de orientação, servem critérios de conteúdo, critérios estruturais, temáticos, estilísticos e de efeito psicológico: a ênfase, a associação (familiaridade com o maravilhoso e o maravilhoso do cotidiano), perspectiva, troca de ótica, dramaturgia da surpresa, volta e revolta (peripécia), psicologia de efeito, pluralidade retórico-estilística, teoria da ação (não ações de caráter fixo, mas sim o desenvolvimento de sentimentos em conflitos e desenvolvimento de sentimento como ação), estética do efeito (contribuição particular da novela para o problema geral do destino: solução singular de contrários, explicação dos humores do destino, escarnecimento da loucura da paixão; função de reconhecimento de alegria e de sofrimento).

A novela de Tieck caracteriza, portanto, o reconhecimento de uma novela mais experimental, o que foi desconsiderado na regra postulada originalmente; a novela-peripécia conduz à justificativa de temas delicados e a modos de representação não canônicos.

O teórico do Realismo alemão Friedrich Theodor Vischer, contrapondo a novela ao romance, afirma que esse gênero se comporta:

> como um raio num feixe de luz. Ela não representa o mundo de modo abrangente, mas o recorta de maneira intensiva, procurando mostrar o todo como perspectiva; não desenvolve completamente uma personalidade, mas uma parte da vida humana, a qual possui uma tensão, uma crise e que nos mostra, de modo acentuado, por meio da mudança de ânimo e de destino, o que a vida humana é de fato. A novela caracteriza-se por *uma* situação em contraposição ao desenvolvimento de uma série de situações retratadas pelo romance. (KRÄMER, 1992, p. 36)

Já para Theodor Storm (*Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881*, apud KRÄMER, 1992, p. 49-50) o desenvolvimento da novela no século XIX tornou o gênero adequado a tratar de temas significativos e alcançar o ponto

máximo da poesia. Ele diz que “a curta representação de algo insólito por meio de uma peripécia interessante e surpreendente do evento representado” não é mais suficiente:

> a novela atual é irmã do drama e a mais rigorosa forma da prosa. Como o drama, ela trata dos problemas mais profundos do homem; como ele, ela exige, para sua conclusão, um conflito situado no meio, ao redor do qual o todo se organiza e, por conseguinte, é a forma mais fechada e dispensa tudo o que é secundário; ela não apenas permite, mas coloca também as mais altas exigências da arte. De fato, não é difícil de esclarecer que a prosa épica culminou nessa forma e, ao mesmo tempo, tomou para si a tarefa do drama [...] mas o que foi subtraído de tal maneira da irmã dramática, foi favorável à épica.

Nesse mesmo texto, ele ainda afirma que a novela é marcada pela funcionalidade em todas as suas partes, de modo que o “efeito de realidade”, que confirma o realismo pragmático da ideia de ordem, desenvolve o seu melhor resultado, tanto poético quanto pedagógico.

Para se entender essa formulação de Storm de se considerar a novela como “irmã do drama”, é necessário ter uma visão da construção do drama. Em seu estudo sobre novela, Rath (2000) remete ao trabalho de Gustav Freytag intitulado *Die Technik des Dramas* (1886), no qual o autor expõe as leis do gênero dramático:

> Um drama, assim o define minuciosamente Freytag, se constitui de uma ação que se intensifica e se enfraquece, de uma intensificação e de uma queda. “Por meio de ambas as metades da ação que se unem em um ponto, o drama ganha – se se imagina o arranjo por meio de uma linha – uma construção piramidal.” Os ângulos são introdução, clímax e catástrofe. (RATH, 2000, p. 16)

Segundo Rath (2000, p. 17), Freytag visualiza cinco partes: “Entre elas se encontram três efeitos cênicos importantes, por meio dos quais as cinco partes, mesmo separadas, se tornam unidas”. As partes são as seguintes (RATH, 2000, p. 17):

1. A introdução ou exposição. Aqui são apresentadas as circunstâncias e as pré-condições da ação: lugar, tempo e relações. Na tragédia antiga havia o prólogo, no qual um falante fazia essa apresentação.

1.1. O momento de comoção. Caracteriza a motivação para a ação: são apresentados os sentimentos e os desejos das personagens, do herói e do antagonista. É o momento decisivo, que impulsiona a ação.

2. O momento crescente. Numa determinada direção, a ação se desenvolve com disposição, paixão, conflito. Aqui tem lugar uma progressão em níveis que conduz a unidade ordenada das cenas à cena principal.

3. O clímax. Encontra-se no meio e exige toda força dramática do autor.

3.1. O momento trágico. É a cena que leva à queda da ação. Em contraste ao clímax, começa aqui um novo ato; frequentemente, se economiza esse lugar.

4. O retorno ou a ação em queda. Depois de um clímax imponente, desenvolve-se uma nova tensão na cena subsequente que indica uma tendência contrária da primeira metade.

4.1. O momento da última tensão. Preparação do espectador para o final: congestiona-se a queda do herói. Esse lugar é também por vezes suprimido.

5. A catástrofe. Essa ação final dissolve a parcialidade dos caracteres e mostra “a completa devastação da vida de modo pungente.” A luta de um herói – segundo Freytag – tem que seguir, em sua necessidade interior, a sua destruição.

No drama (RATH, 2000, p. 18-19), a relação entre o que sucede no interior e no exterior é recíproca. Dramaticamente, isso quer dizer que há “a difusão da energia das profundezas da alma para o mundo exterior e o afluxo de determinadas influências do mundo exterior para o interior da alma”. O primeiro, Freytag chama de “o tornar-se de um fato”; o outro, “consequências [de um fato] na alma”. Característico para o gênero dramático é a imensa abrangência da relação entre o interior e o exterior.

Essa formulação de Freytag sobre o drama pressupõe, como observa Rath (2000, p. 20), uma "liberdade no pensamento e na ação que é raramente realizável historicamente". Para Rath (2000), existem poucas épocas em que o efeito dramático atingiu o seu ápice: na antiga Grécia, com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e depois no Classicismo europeu, da Reforma até Goethe (de Calderón, Lope de Vega, Racine, Shakespeare até Goethe e Schiller). Para ele, a primeira personagem que problematiza a relação entre "interior" e "exterior" e a "livre transformação de pensamento e sentimento em ação" é Hamlet: "Ele é a primeira personagem que resolve a perturbação da unidade de pensamento e ação e, com isso, se torna um homem moderno. Hamlet se emaranha em pensamentos e não encontra ação." (RATH, 2000, p. 20)

Com essa personagem, Shakespeare desestabilizaria a forma do drama clássico (uma forma rígida) e o transformaria em uma "forma aberta". Como consequência, no século XVIII, o drama se desenvolve de um modo cuja "falta de regras" é vista como ideal: "[esse tipo de drama] se orienta pelo teatro popular e peças carnavalescas (*Fastnachtsspielen*) e torna ativo um espectador até então passivo em um teatro de riso. Em vez da regra poética de Aristóteles, passa a ter lugar a referência ao antigo poeta da comédia, Aristófanes." (RATH, 2000, p. 20).

Essa revolução no drama levaria ao que se chamou na História da Literatura de "crise do drama":

> A noção básica toca na circunstância de que a *dramatis personae* perde, depois do período do Classicismo europeu, o seu caráter independente e é representada em uma crise de identidade. Presa em seus conflitos interiores, ela não está em condições de agir, de modo que a premissa do drama tradicional, a consequência de presente absoluto, é abolida. Os exemplos disso, como uma representação dramática direta se desvanece no século XIX e, ao invés disso, passado e interiorização se tornam constitutivos, Peter Szondi analisa em Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Esses representantes da crise europeia do drama são, juntos, de acordo com Szondi, o que garante as relações interpessoais, o que é presente é suplantado por meio da interiorização e cede o dialógico a reflexões monológicas. A monopolização da atualidade por meio de recordações ou esperanças, por meio de referências ao passado e ao futuro, surge

> no meio do que é narrado, é direcionada epicamente e justifica o drama moderno como épico. (RATH, 2000, p. 20-21)

Um efeito dessa revalorização da forma dialógica do drama para o épico é, segundo Rath (2000, p. 21-23), a relevância da novela no século XIX: ela é a forma épica que mais se aproxima do drama e tem condições de ter uma função substitutiva. Rath afirma que os mais importantes novelistas alemães do século XIX são dramaturgos "deficientes". Ludwig Tieck, que é, ao lado de Goethe, o mais influente, fracassa numa tentativa de escrever um drama que, uma década depois, se tornaria a novela *Der junge Tischlermeister* e inicia uma nova produção novelística; ela é acompanhada por meio de seu trabalho como dramaturgo no *Hoftheater* de Dresden. Também é conhecido o "campo de ruínas de esboços dramáticos" de Otto Ludwig, escritor do Realismo alemão. Até mesmo o romancista, novelista e lírico Gottfried Keller confessa aos seus amigos sobre a sua decepção de não dominar os conteúdos dramáticos e por isso "salgá-los" como novela. A novela, com a reputação de ser considerada "irmã do drama", é a expressão peculiar do desenvolvimento político e cultural. Nos países de língua alemã, a novela se amplia como um instrumento didático de formação de personalidade e indica uma forma rígida. Essa particularidade da novela alemã nasce diante do pano de fundo do desenvolvimento da cultura burguesa, da procura por uma identidade nacional, de uma compensação política no lado cultural.

Paul Heyse, como salienta Aust (1999), ganhou um lugar fixo na história da novela: primeiro porque a sua abrangente produção novelística representa uma época da história do gênero e, segundo, devido à sua iniciativa de teorizar o gênero, a novela deve a ele a sua canonização posterior.

Para Paul Heyse, a novela evoluiu para uma forma em que as questões mais importantes dos costumes aparecem:

> Como também a menor forma é capaz de grandes efeitos, segundo a nossa opinião, a novela comprova, ao contrário do romance, que pode poetizar uma impressão, concentrá-la em um ponto, através do qual ascende a um domínio mais elevado, tal como a balada e a

> epopeia, e encontrar em nós o coração com um rápido golpe. (HEYSE, *Einleitung zu "Deutscher Novellenschatz" – "Meine Novellistik"* in: KRÄMER, 1992, p.39)

Para ele, a distinção que se faz entre romance e novela segundo a extensão, não é relevante; enquanto o romance procura desenvolver um panorama da cultura e da sociedade em diversos conflitos em vários círculos de vida, a novela, por sua vez, representa uma ideia moral ou do destino ou uma imagem decisiva de um caráter delimitado em um *único* círculo e um *único* conflito:

> [Na novela, merece destaque] a história, não as circunstâncias, o evento e não a concepção de mundo que se espelha nele. [...] Não pode faltar àquilo a que chamamos de novela no seu sentido próprio, uma forte silhueta [...] acreditamos que a tentativa de acertar no ponto um motivo adequado à novela consistirá, na maioria dos casos, se a tentativa funcionar, em resumir o conteúdo em poucas linhas [...] a fim de revelar aos leitores já no início o valor específico do tema[8]. (HEYSE, *Einleitung zu "Deutscher Novellenschatz" – "Meine Novellistik"* in: KRÄMER, 1992, p. 40)

Heyse também propõe a "novela de motivo de falcão" que se baseia na nona história do quinto dia do *Decamerão* já referida neste trabalho; para ele, toda novela deve ter um falcão, ou seja, algo específico que a diferencie em relação às outras. A novela de "motivo de falcão", no entanto, como observa Aust (1999), já na própria caracterização de Heyse, demonstra uma oscilação entre significado figurativo, psicológico e estético (silhueta, motivo) e admite em sua história subsequente denominações cambiáveis como: *Dingssymbol*, *Leitmotiv* e, na crítica literária moderna *Schlusspointe*.

O conceito de novela desenvolvido por Heyse vai mais além:

> De uma novela em que nós reconhecemos um valor artístico, exigimos como de toda criação poética real, que ela nos represente um destino humano significativo, um conflito íntimo, espiritual ou moral que nos evidencie por um caso não cotidiano um novo lado da natureza humana. Este caso deve ser energicamente limitado a um pequeno contexto [...] [é] o que faz o encanto particular desta forma artística em oposição ao amplo horizonte e o sem-número de

[8] Heyse se refere claramente ao modo de construção de Boccaccio.

> problemas de caráter que o romance apresenta diante de nós. Quanto mais substanciosa for a tarefa, quanto mais problemas profundos nesta limitação externa sejam solucionados, tanto mais comovente e eficaz será o efeito, tanto mais importante, entretanto, a preocupação do autor em não trazer nenhum traço incômodo à pequena ideia. (HEYSE, *Einleitung zu "Deutscher Novellenschatz" – "Meine Novellistik"* in: KRÄMER, 1992, p. 41-42)

Em relação ao narrador, Heyse salienta que ele deverá levar "o leitor a uma disposição na qual sejam suficientes poucos traços para completar a imagem com própria fantasia pitoresca." (KRÄMER, 1992, p. 46). Ele ainda acrescenta que se o narrador for um mestre nessa arte, poderá economizar todas as outras possíveis artes da paleta e sentirá por completo o ilustrar pelo desenhista como algo que afeta o seu próprio trabalho.

Para Aust a definição de novela postulada por Heyse conduz à radicalização do evento único e individual, que é isolado em si mesmo e, por isso, encontra suas condições e seus resultados em si, excluindo assim a vida social e política como força motriz. Ele ainda afirma que Heyse desenvolve a sua teoria da forma novelística apoiando-se estritamente no pensamento científico e apresenta desse modo uma rigorosa definição do gênero, com tons positivistas. Todavia, vários manuais de literatura (AUST, 1999, p. 31) se referem à teoria de Heyse como modelo, pois ela demonstra como se escreve bem uma novela e diz exatamente, em relação à história do gênero, o que *é uma novela de fato* e como ela deve se desenvolver.

Para o escritor austríaco Robert Musil, segundo Krämer (1992, p. 61), a novela é uma rara, criativa e feliz fatalidade que está situada acima do romance. Musil compara a novela ao romance e afirma que a diferença não está só na extensão, mas, principalmente, na abrangência. Para ele, todo bom escritor pode escrever um bom romance ou um drama; entretanto, um escritor escreverá uma boa novela apenas excepcionalmente; portanto, para se escrever uma novela, o escritor precisará de algo que o comova, um abalo; nada para o qual ele tenha nascido, mas sim uma habilidade. Nessa experiência única, o mundo de repente se aprofunda ou seus olhos se viram; nesse exemplo único, ele crê entrever como

o todo é de fato: essa é a experiência da novela. *Essa* experiência da novela é rara e quem a possui muitas vezes, se engana. Acerca da novela, Musil afirma:

> Frequentemente, em questões estéticas se escondem mais práxis e necessidade comum do que se imagina. E, como se tem interesse em pequenas e belas experiências, em anotações de diário, cartas e ideias, e como na vida não só os grandes interesses têm valor, então se escrevem novelas. Elas são uma forma rápida de se aproveitar as oportunidades. E não se deve perder de vista que muitas das intensas impressões da literatura vêm das novelas e devem dar graças a elas. [...] A pequena beleza legitima, finalmente, o todo. Fora a obrigatoriedade de colocar o estritamente necessário num contexto limitado, nenhum princípio requer um caráter único do gênero. Aqui vive o reino não dos motivos necessários, mas sim dos alcançáveis. (KRÄMER, 1992, p. 63)

Atualmente, os estudos sobre novela procuram reunir em maior ou menor grau as concepções propostas pelos próprios autores, como as que foram mencionadas acima e que podem ser verificadas na definição de Thomas Degering (1994, p. 9-10):

> O que "é", portanto a novela?
>
> Uma forma peculiar de narrativa regida por leis determinadas, de curta a média abrangência, que representa, numa forma rigorosa e muito concentrada, um evento significativo, incomum, 'inaudito', mas que parece verdadeiro. Frequentemente, há nela, bem no meio, um conflito que é decidido por meio de um desenvolvimento surpreendente do acontecimento. Essa peripécia é um dos ingredientes de muitas, mas não de todas as novelas, o que vale igualmente para outro *topos* formal – o assim chamado *motivo*[9] que serve, nas produções da arte novelística, para iluminar plasticamente o 'evento inaudito' e emprestar-lhe funcionalidade. Quase toda novela, pelo contrário, possui 'algo que salta aos olhos', 'um ponto alto', 'um efeito espirituoso' e, dependendo, uma construção parecida ao drama

[9] Optamos por traduzir a palavra "*Dingssymbol"* que aparece no texto de Thomas Degering como *motivo* por entendermos que se trata do mesmo recurso estilístico. Nas diversas teorias sobre novela, o *motivo* recebe nomes diferentes: *Symbol*, *Idee*, *Falke, Leitmotiv*. Em nossa opinião, essas expressões servem mais para denominar uma tendência de estilo que destaca o acontecimento único em sua expressividade particular que alcança, por meio de seu significado subjetivo, uma validade objetiva.

3. 4. Características da novela

A teoria da novela, bem como a interpretação do gênero, engloba traços e procedimentos comuns; embora isso, como afirma Freund (1998, p. 31), já esteja um pouco ultrapassado, o conhecimento de certas técnicas pode ser de grande ajuda, desde que sua presença não seja tomada como uma medida que tente definir o gênero: “Em geral, considera-se que a maioria das novelas tem, sem dúvida, características e procedimentos determinados, mas também se entende que o seu aparecimento não implica, necessariamente, uma narrativa novelística”.

Já Aust (1999) salienta que a pesquisa sobre novela, apoiada em reflexões de mais de um século, elaborou um vocabulário sobre o gênero que até hoje é bastante útil e que representa uma tentativa para uma compreensão mais completa sobre a novela. Ele ressalta, entretanto, que autores, organizadores, editoras, críticos e pesquisadores utilizam as expressões com diferente ponderação e caráter terminológico. No entanto, como essas expressões sempre retornam (já há dois séculos), é possível fixar uma lista com as características principais da novela.

Este trabalho está fundamentado no ponto de vista desses dois autores para apresentar a lista com as características da novela que vem a seguir.

1. Diálogo

Como aponta Aust (1999, p. 2-3), o diálogo pertence, ao lado da diversão, aos pressupostos elementares da novela. Nele se encontram:

a. A sociabilidade: a origem da novela a partir do diálogo justifica sua sociabilidade, de modo que sua forma – retroativamente – demonstra a existência normativa de uma sociedade, bem como a constitui.
b. A oralidade: a motivação dialógica do narrar ofusca o procedimento literário de redação do texto de modo que a novela adquire *oralidade* como significação original. Disso podem resultar outras características: de um lado, o efeito de realismo devido à narração espontânea do

cotidiano; de outro, o próprio caráter do processo narrativo que não só repete um acontecimento acabado no passado, mas também algo que se possa realizar no presente. A narração se forma como um resultado – em termos dialéticos – que ocorre com o próprio narrador.

2. Intenção

Quem, num diálogo, narra algo, não faz isso espontaneamente ou como reação, mas o faz com propósitos: ele tem uma finalidade e se esforça para alcançá-la. As intenções de narrar são variáveis; algumas voltam sempre: ensinar e divertir; mas também salvar, curar e confessar.

3. Narrar

De acordo com Aust (1999), nem toda novela narra no sentido estritamente comunicativo. A recordação, como, por exemplo, em algumas obras de Storm, justifica outra diferente ação discursiva que é quase encenatória, mesmo quando ela é fixada como narração. Narrar significa, usualmente, dar a conhecer eventos passados ou vividos; isso, no entanto, não ocorre diretamente por meio da representação ou da encenação e sim por meio da língua que, por sua vez, não apenas documenta algo, mas o realiza expressamente.

4. Qualidade discursiva

Desde Boccaccio a narração novelística está intimamente ligada ao *bel parlare,* que Goethe, como aponta Aust (1999), reconheceu como um critério formal da *boa sociedade*. Por essa razão, Boccaccio demonstrou como se narra mal uma novela: usar sempre as mesmas palavras, repetir incessantemente, corrigir-se, narrar erroneamente as características das personagens e o decorrer dos eventos, confundir-se com os nomes, ou seja, narrar de um modo que os ouvintes sintam arrepios e ou se sintam tão tristes como se estivessem doentes.

Segundo a reflexão novelística que orienta o trabalho de Aust (1999), os bons critérios para se narrar são: a valorização da simplicidade, principalmente a idealização do que é popular; justificar que a história seja verdadeira por natureza; ponderar sobre a reflexão artística; ter concisão; apresentar apenas o

essencialmente poético; em vez de divertir, salientar o que é artístico; escolher um material adequado; refinar o conto burlesco; escolher e ordenar o material, o modo de narrar, a estrutura, a distância e a perspectiva.

5. Extensão

Usualmente, a novela é caracterizada como “uma narrativa de tamanho médio” se comparada com os gêneros épicos vizinhos como o romance e a anedota; outros teóricos conferem a essa característica o tempo de leitura: a novela pode ser lida “em uma sentada” ou de cinco minutos a uma hora. A questão do tamanho, segundo Aust (1999), ainda parece não estar esgotada.

6. Evento

O conceito essencial de novela remete a Goethe e foi fixado como o momento do evento. Na ideia de evento já está subentendida a exigência do fato efetivo; o evento representaria aquela forma nomeada de algo que acontece a alguém e que pode ser narrada.

> [Além do evento], concorre a expressão do uso sinônimo do termo *acontecimento*. Os dois conceitos apontam para algo que sucedeu e a algo que ocorreu uma vez e não pode se repetir, nem em um tempo determinado, nem em um lugar determinado. Diferentemente do maravilhoso do conto de fadas, a novela se ocupa preferencialmente com o real, ou mais exatamente: a ficção novelística narra um evento com a exigência de verdade e realidade em que o narrador, via de regra, se esforça em emprestar credibilidade ao que parece inacreditável. (FREUND, 1998, p. 33).

Essa insistência no que é factual no evento ou no acontecimento tem sua razão de ser: o novelista, de fato, está convencido da determinação humana por meio do decurso de acontecimentos que se encontram fora de seu campo de influência. Basta considerar os substantivos *Begenbenheit* e *Ereignis* e seus respectivos verbos *sich begeben* e *sich ereignen*: ambos são verbos impessoais, ou seja, não ocorrem com sujeitos pessoais. Desse modo, um conceito como *Begenbenheit* (a “unerhörte Begenbenheit” goetheana) é a expressão para a atuação de forças desconhecidas e anônimas.

> Evento e acontecimento estão em oposição a fato, aquilo que parte do homem que age e atua. Na novela, algo pessoalmente inconcebível acontece (*sich ereignen*) e ocorre (*sich begeben*) e, para a compreensão humana, [é algo] não raramente inacreditável. A novela, poderíamos defini-la assim, é verdadeiramente uma ficção imaginada de um acontecimento real e impessoal no qual o individual se vê envolvido. (FREUND, 1998, p. 34)

7. O “inaudito”

De acordo com Aust (1999, p. 10), pertence à reflexão da novela qualificar o evento, ou no sentido atribuído por Goethe como “inaudito”, ou considerando o significado da palavra novela, ou seja, “novo”. Ambos os atributos são semelhantes, não só no que diz respeito ao conteúdo, mas também equivalem em relação à sua ambiguidade. “Inaudito” pode significar tanto o que não é ainda conhecido do público na história narrada, como também relatar algo extraordinário, seja o rompimento de uma norma, seja o maravilhoso, seja algo único, que empresta ao todo o traço peculiar, bem como a mudança decisiva (*Wendung*) no decurso da história. Freund (1998, p. 34) assinala também que “A novela conduz o ser humano a extremas situações de seu ser, ao longo caminho de plenitude, mas, muitas vezes, ao caminho escarpado, rumo ao abismo. No evento inaudito evidencia-se, no caso único exposto, o que é mais externo, o que pode acontecer ao indivíduo.”

8. O “novo”

Também a novidade traz uma série de significados que sempre retornam à reflexão da novela: com respeito ao conteúdo, a novidade indica a atualidade contemporânea, o contexto surpreendente do evento ou o “*Stadtklatsch*” (algo como o mexerico da cidade). Formalmente, a novidade tem como objetivo a própria invenção, a técnica narrativa e a língua; funcionalmente, ela caracteriza a excitação da atenção.

9. O “verdadeiro”

Com o inaudito e o novo associa-se também a terceira característica do evento: o verdadeiro. O significado do “realismo” da novela tem aqui seu

fundamento e consegue que mesmo obras românticas, quando são chamadas de novela, pareçam reais.

10. “Singularidade”

Com a forma narrativa “mais curta” associa-se a singularidade do evento ou o evento único. Especialmente em relação à definição de romance (totalidade) é que se permite esse modo de caracterização. Entretanto, “singularidade” significa muito mais que apenas um número. Destaca-se *uma* situação, *um* acontecimento, *um* encontro ou *uma* figura (Heyse); atualmente a singularidade relaciona-se estreitamente com o acontecimento no ponto central (*Mittelpunktereignis*).

11. Concentração

À forma da novela pertence também a concentração. Ela se relaciona estreitamente com o critério de tamanho e de singularidade: atinge até o cume de questões metafísicas, mas alude também a formas de construção elementares do narrar.

12. Ponto

De acordo com Aust (1999, p. 12), ao se considerar a concentração e a condensação, pode-se chegar a uma noção geométrica: ponto, pontualidade, eixo, ponto central, ponto de mudança, ponto de virada resultam em uma estrutura piramidal que corresponde à forma fechada no drama.

August Schlegel, que também observou a semelhança do gênero novela ao gênero dramático em razão de sua objetiva maneira de representação, desenvolve, paralelamente ao conceito de peripécia do drama, o *Wendepunkt* (traduzido como peripécia) como um traço importante da estrutura da ação da novela. Como no drama, aquele ponto também é caracterizado na novela: a partir dele, a ação toma uma direção boa ou ruim, catastrófica ou solucionável. É imprescindível que tal mudança aconteça sem a intervenção humana.

> Repentinos, mas de nenhum modo não preparados, todos os *Wendepunkte* notadamente marcados determinam, em numerosos exemplos do gênero, a condução da ação novelística e deixam

> surgir o homem tanto em seu aspecto positivo quanto negativo como o responsável por aquilo que acontece sem que ele tenha influência sobre as consequências de suas ações. No *Wendepunkt*, o acontecimento começa, via de regra, a se tornar independente e a ser levado pelo evento inaudito. (AUST, 1999, p. 37)

13. Símbolo

O símbolo parece estar já há algum tempo em evidência na pesquisa da germanística sobre novela. Aust (1999, p. 12-13) assinala que o símbolo expressa exatamente aquele trabalho condensado que vem de dentro e deve constituir o cerne da novela. Desse modo, significa não só forma e conteúdo, mas sim valor, unidade e plenitude, que o símbolo – segundo a concepção de Goethe – não só indica, mas também mediatiza e empresta à novela o insondável sentido-espaço, conferindo dimensão infinita ao seu limite fragmentário, validade universal e fixação à singularidade e à unicidade.

Para Freund, (1998), a extrema exigência de construção na novela – concentração e objetividade – sugere um modo de representação simbolicamente densa.

> Paul Heyse, apoiando-se na novela de motivo de falcão de Boccaccio, argumenta que toda novela exige um falcão, isto é, um requisito ou motivo determinado que, em momentos cruciais da ação, retorna sempre e no qual se espelha o conflito central. O motivo de falcão tem, pois, tanto um significado estrutural quanto interpretativo. Ele evidencia, em sua aparição física, o sentido essencial e torna objetivo o que acontece subjetivamente a um significado geral. Tudo menos que mera representação ornamental, o motivo de falcão sinaliza a respectiva essência do problema da novela. (FREUND, 1998, p. 34-35)

Quase sinônimos do termo de Heyse, podemos considerar também os conceitos de *Leitmotiv* e *Dingsymbol* que, em princípio, têm a mesma função do motivo de falcão: “No fundo, o *Leitmotiv* novelístico trata-se de um meio didático com o objetivo de ilustrar e transmitir um problema fundamental da existência humana para solucioná-lo de maneira urgente e inevitável.” (FREUND, 1998, p. 36)

14. Moldura

Na pesquisa sobre novelística, a moldura é considerada não só uma forma prototípica da composição, que empresta unidade, autenticidade e distância à novela, mas também uma instância plena de sentido e de valor que, como ressalta Aust (1999), dá ao que é narrado “de fora” um significado que atua “para dentro”.

A narrativa de moldura constrói uma situação narrativa fictícia na qual um ou mais narradores apresentam suas histórias na parte interna dirigindo-as a um ouvinte fictício, que é, ao mesmo tempo, o destinatário, o critério e a instância crítica. Segundo Freund (1998), as obrigações do narrador são observar o nível e a exigência da sociedade em cuja moldura a história será contada. Ele ainda afirma que tudo pode ser narrado, mesmo se for grosseiro ou íntimo; é necessário apenas que haja um tom adequado, para não se ferir o estilo. A moldura destaca especialmente o momento de integração da narrativa novelística, isto é, o estar junto do indivíduo e do sujeito no coletivo e no objetivo.

Freund (1998, p. 31-33) diferencia a narrativa única de moldura e a narrativa de moldura cíclica. No primeiro caso, trata-se frequentemente de uma ficção manuscrita, de uma suposta crônica que foi reencontrada, de um diário, de uma carta ou outros tipos de caderno achados por acaso pelo narrador, e a qual, devido ao seu conteúdo interessante na narrativa interna, o leitor pôde ter acesso por meio do narrador. Desse modo, a narrativa recebe a aparência de autenticidade, ao mesmo tempo em que o leitor se torna testemunha de uma surpreendente descoberta, ou seja, de uma história até então escondida ou desconhecida, com o encanto do novo e do secreto. Há de se ressaltar que esse tipo de moldura apresenta, nas palavras de Aust (1999, p. 14), uma “situação existencial de necessidade”, que motiva o ato de narrar e é alimentada por esse mesmo ato.

A moldura cíclica, por sua vez, une narrativas de conteúdos diferentes, frequentemente em uma diversa variação de estilo, em uma unidade. A narração é motivada por meio de uma situação histórica e socialmente forçada. Em seu

trabalho, Freund (1998) cita como exemplo desse tipo de moldura o *Decamerão* de Boccaccio e *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* de Goethe.

Para Freund, o encanto especial da narrativa de moldura está em sua conexão com a história ou as histórias da parte interior. Por meio de narradores alternados, bem como por meio de papéis narrativos conscientemente escolhidos de maneira subjetiva, nasce uma relação de tensão entre o narrador e o que é narrado, entre as histórias e os ouvintes ou leitores que, eventualmente, se torna mais acentuada por meio de inserções comentadas e refletidas, ou por meio de um questionamento da competência narrativa por intermédio do próprio narrador. Devido às suas diversas variantes de construção, a ficção de moldura possibilita um distanciamento crítico dos conteúdos apresentados nas narrativas isoladas que, embora não possam ser modificadas nem desfeitas, estão em condições de obter algo como uma "vida própria". Nesse ponto, a dialética da narrativa de moldura e da narrativa interna mostra exatamente a tensão entre o objetivo concorrente e dominante de um lado, e o sujeito racionalmente estruturado e refletido de outro.

15. Narrar segundo padrões

Narrar segundo padrões significa (AUST, 1999, p. 15) orientar-se pelos modelos clássicos, como Boccaccio e Cervantes, Goethe, Tieck, Kleist e Keller, pois esses autores se tornaram um conceito que organiza toda uma série de obras do gênero. Independentemente da situação histórica de cunho conceitual, a unidade de uma sequência de obras se consolida por meio da referência a determinados autores. A produção novelística e a continuidade histórica da forma aparecem sob a luz daquilo que a poética chamou de "imitação".

16. *Sammelbarkeit* (capacidade de agrupamento)

Narrar segundo padrões leva, consequentemente, à capacidade de agrupamento, como assevera Aust (1999, p. 15-16). Para ele, há uma tendência de reunir novelas "como em uma guirlanda, de onde uma flor empresta de outra seu perfume e sua cor, aumentando assim seus efeitos". Isso tem a ver com as

antologias que são editadas ao longo do tempo e, a questão que se levanta é a partir de quais critérios elas são elaboradas.

3. 5. A novela-conto de fadas ou o conto de fadas-novela (*Novellenmärchen – Märchennovelle*)

Nos estudos sobre novela, é imprescindível não deixar de destacar o gênero (ou subgênero) novela-conto de fadas ou o conto de fadas-novela (*Novellenmärchen – Märchennovelle*), cujo advento pode ser localizado durante o Romantismo alemão.

> A tendência dos românticos em misturar gêneros ia exatamente ao encontro da novela com seus eventos inauditos e, sobretudo, com as suas surpreendentes peripécias na condução da ação. O ponto ao qual o enredo na realidade, impelido ao desenlace, tomava outra direção, marcava, frequentemente, a mudança ao utópico e ao maravilhoso. Com isso, entretanto, os limites da novela ligada ao mundo real eram ultrapassados. Nascia para os românticos, com a sua exigência de uma "progressiva poesia universal", uma forma mista, na qual se articulava a abertura do mundo finito ao mundo infinito. (FREUND, 1998, p. 50)

Basicamente, a novela e o conto de fadas se diferenciam quanto ao mundo em que ocorrem (FREUND, 1998, p. 51). De modo geral, a novela une o homem às condições reais de sua existência; já o conto de fadas o liberta da pressão do que é simplesmente real. Na novela, aquele que procura a sorte pode fracassar; no conto de fadas, o "sortudo" sempre terá êxito, pois, no conto de fadas, acontece o que de fato "deve acontecer". Na novela, o indivíduo pode encontrar a felicidade por meio de uma mudança positiva (*Wendepunkt*); no conto de fadas, a felicidade nasce, via de regra, no maravilhoso. A realidade da novela exclui o maravilhoso; no conto de fadas, ao contrário, o maravilhoso é que é de fato real.

Freund (1998, p. 52-53) ressalta que "Onde os dois estilos [a novela e o conto de fadas] se mesclam, nasce uma tensão entre realidade e possibilidade, entre consciência do paraíso perdido e a nostalgia em obtê-lo de novo." Ele cita como exemplos as obras *Undine* (1811), de Fouqué, e *Peter Schlemihl* (1814), de Chamisso. Se, por outro lado, houver mesclas sucessivas do maravilhoso como o

real, ocorre então uma fusão integrativa, de modo que o real e o maravilhoso parecem estar indissoluvelmente ligados e se permear permanentemente, como, por exemplo, na novela *O vaso de ouro* (1814) de E. T. A. Hoffmann. Ainda de acordo com as afirmações de Freund (1998), se o conto de fadas remeter a um sentido profundamente filosófico e religioso [ele cita as obras *Hyazinth und Rosenblütchen* (1802) de Novalis ou *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1811/1838) de Brentano], a fingida realidade pode se fundir com o maravilhoso, tendo em vista a afirmação deste.

> Para o conto de fadas-novela ou a novela-conto de fadas, a realidade não possui um valor próprio; ela parece muito mais estar integrada, respectivamente, num contexto de sentido maravilhoso, que está em condições de relativizar e anular a qualquer momento o que parece ser objetivo. Por essa razão, o conto de fadas-novela ou a novela-conto de fadas precisa, em princípio, estar separado da novela, na qual as condições reais do ser são indissolúveis e determinantes. (FREUND, 1998, p. 53)

Em relação ao fantástico, a novela-conto de fadas (*Novellenmärchen*) se comporta de outro modo. De acordo com Freund (1998, p. 53-54) o fantástico amplia a realidade não na dimensão do possível, do maravilhoso e do utópico, mas sim como parte da realidade, cujo aspecto destrutivo representa: o fantástico é o outro, o lado escuro do ser. Sua distinção provoca, regularmente, desorientação, medo e crises difíceis. Na novela que se ocupa em certa medida com a realidade e com o aspecto da tensão polarizante de construção e destruição, o fantástico tem um papel que não se pode dispensar, pois é exatamente na distinção do destrutivo que o evento inaudito do fracasso humano pode fazer sentido.

Diante dessas considerações, a novela-conto de fadas ou o conto de fadas-novela (*Märchennovelle*) parece configurar-se com algo tipicamente romântico; Degering (1994, p. 46) chega até mesmo a afirmar que o escritor Ludwig Tieck “fundou” esse gênero. Por outro lado, Aust (1999, p. 79) aponta que “A novela romântica é a fantástica variação de uma forma a caminho do desaparecimento. Sua pureza pode estar apenas na forma mista”.

3. 6. A novela em relação ao romance e ao conto

A novela, segundo o seu tamanho, se encontra, como já foi dito anteriormente, no meio do caminho entre o romance e o conto. De acordo com Freund (1998), em idade, contudo, ela é mais antiga e mais tradicional, e o conto a mais jovem entre as formas narrativas citadas.

Freund (1998, p. 54-55) destaca que o romance e o conto acentuam as personagens como sujeitos desencadeadores da ação; no entanto, o conto, por sua vez, se concentra no resultado da ação, o que se reconhece em uma situação que tenha sido esboçada de forma precisa e que é, frequentemente, iluminada de diferentes lados.

A novela, ao contrário, exclui tal exigência, já que nela não há um sujeito desencadeador da ação nem finalidade de ação, mas sim, a ação propriamente dita que forma o cerne da narrativa. Com a relativização e a limitação do poder de ação do sujeito, a finalidade da ação, necessariamente, também fica fora do campo visual. Não são as personagens, mas o processo em si é o que determina a narrativa novelística, cuja finalidade é produzida menos por meio de iniciativas pessoais do que por algo que acontece por acaso. A escolha de um aspecto específico da ação tem uma influência decisiva na perspectiva narrativa e, consequentemente, também influencia a maneira de representação do tema.

> Se o romance e o conto salientam a autoria do homem, a novela o mostra no papel de vítima. Se o romancista e o contista concedem ao homem a chance de determinar pessoalmente a ação, o novelista o expõe a um processo de ação indeterminado, no qual a força desencadeadora e seus objetivos parecem estar na escuridão. (FREUND, 1998, p. 56-57)

3. 7. A novela na literatura alemã

À guisa de uma exemplificação mais completa da força do gênero novela na literatura alemã, destacamos com mais vagar alguns autores e algumas épocas literárias em que a novela teve um papel preponderante.

Em 1795 surge a obra de Goethe *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* em seis sequências na revista mensal *Die Horen* de Schiller. Essa série de histórias é considerada o primeiro ciclo de novelas da literatura alemã.

As seis novelas, que são o debute de Goethe na forma novelística, orientam-se pela obra de Boccaccio. Na obra goetheana, alguns aristocratas fogem do exército revolucionário francês do lado esquerdo para o lado direito do Reno a fim de se desviar dos acontecimentos políticos; aqui, como na obra de Boccaccio, os fugitivos de Goethe também contam histórias para passar o tempo.

O texto de Wieland, autor contemporâneo de Goethe, o *Hexameron von Rosenhain*, remete diretamente ao *Decameron* de Boccaccio e também à obra de Margarete de Navarra, o *Héptameron des nouvelles*, de 1558; estranhamente, o texto de Goethe, cronologicamente mais próximo, não é mencionado.

Diferentemente das obras de Goethe e de Boccaccio, as personagens na ação da moldura não se unem para fugir da peste ou de um exército inimigo; elas estão unidas casualmente e se reúnem no castelo de Rosenhain para contar histórias como diversão. As personagens de Wieland consideram o ato de contar histórias como “um jogo social”.

O prólogo do *Hexameron*, assim como no texto de Goethe, indica que os seis textos em prosa do ciclo não são todos novelas – são semelhantes a novelas ou a contos de fadas. Segundo Degering (1994, p. 28-32), a coletânea se divide em dois grupos: um de novelas e outro de contos de fadas. Para ele, uma das novelas mais interessantes da coletânea é a *Novela sem título,* que tem um final tragicômico. Tal consideração mudará a história da novela nos próximos anos. Já era o tempo em que as novelas, ou quase todas elas, terminavam comicamente, ou seja, tinham um final feliz ou, no mínimo, sem muitos conflitos ou com conflitos inofensivos. O que o texto *Novelle ohne Titel* indica é uma radical transformação da práxis poética com as sombrias novelas de Kleist: a “estranha catástrofe”, o

acontecimento como uma crise extrema são o objeto dominante e intranquilo do próximo tipo de novela.

Para Winfried Freund, com a publicação em dois volumes (1810 e 1811) de *Erzählungen* (*Narrativas*) de Heinrich von Kleist, inicia-se a história da novela alemã moderna.

Diferentemente das novelas de Goethe e de Wieland, as de Kleist estão repletas da frágil configuração do mundo:

> A História e a sociedade, mas também o homem, parecem ser sugados por um perigo e uma destruição latentes. Humanidade e ações ordeiras e morais, bem como todos os valores ideais estão limitados a poucas exceções e se manifestam, em geral, como algo sem influência e impotente. (FREUND, 1998, p. 78)

Para Freund (1998, p. 78-79), o leitor das novelas de Kleist adentra um mundo marcado pela insegurança e pela insurreição revolucionária:

> As antigas ordens se tornaram frágeis, a moral e os costumes se dissolvem, e a agressão avança na história e na sociedade. Em imagens históricas, eventualmente em espaços aparentemente distantes, Kleist esboça em suas novelas a imagem de um mundo abalado e tradicional no qual abismos humanos e sociais começam a se abrir. Estranhamente, a crença na ação humana e na ordem parece rompida devido ao caos que sempre retorna e no qual o homem comum se enreda de modo destrutivo.
>
> A humanidade se desenvolve exclusivamente na isolação de um mundo incurável; as crises parecem, frequentemente, poder ser superadas apenas por meio de coincidências ou pela intervenção de poderes sobrenaturais.

A novela de Kleist, portanto, não tem nada do espírito conciliador de Boccaccio, como se queixou Goethe ao dizer que os motivos usados pelo primeiro são violentos, e as exigências, hipocondríacas, ao alçar o feio e o inquietante como conteúdo da arte poética (DEGERING, 1994, p. 33-34), nem do ceticismo moral de Cervantes. Com seu apelo trágico, a novela de Kleist inaugura uma tradição tipicamente alemã no que se refere à novela.

> A novelística de Kleist está repleta da tensão dialética entre caos e ordem, ou mais exatamente: entre a catástrofe que se irrompe

> continuamente e a sua tentativa de compensação. Não só a estrutura de algumas novelas, mas de toda obra novelística seguem a dialética de revolta e equilíbrio, embora o equilíbrio, uma vez introduzido, pareça relativo pela revolta que se amplia toda vez na novela seguinte. Exatamente devido a estrutura de cada obra é que a configuração do mundo surge marcadamente frágil. (FREUND, 1998, p. 82-83)

É por essa razão que, entre os estudiosos da novela, Kleist é considerado um dos mais importantes novelistas do século XIX, senão o mais importante.

Já a história da novela à época da literatura europeia que abrange mais ou menos o período entre 1798 e 1830 a qual se inscreve sob a rubrica de Romantismo, viveu nesse momento na Alemanha um tempo de florescimento, tanto no campo da teoria, como na produção poética. O que os irmãos Schlegel e também Ludwig Tieck prescreveram para o gênero no ápice da conjuntura romântica, tornou-se práxis poética em um considerável número de novelas, cuja soma é apenas ultrapassada com a novelística do Realismo poético.

Degering (1994, p. 45-46) aponta que o bizarro, a teimosia, o fantástico, o maravilhoso, o tom de ânimo subjetivo, o improvável – tudo isso são as *novas* características da novela, mesmo que o ciclo de novelas de Goethe já contenha uma novela de fantasma, mesmo que *Die Bettelweib von Locarno* de Kleist seja realmente um fantasma. Entretanto, a verdadeira e massiva marcha de fantasmas, espíritos e aparições tem lugar apenas na novela romântica. Agora aflui o abertamente irreal, o feérico, o sonho e também o horripilante, e tais características se confrontam com a realidade; o medonho e o sombrio também acontecem na novela – o evento novelístico inaudito torna-se, por assim dizer, mais inaudito do que nunca.

Ludwig Tieck é considerado o autor mais produtivo e mais eclético da primeira geração romântica. Contudo, mais ou menos a partir de seus cinquenta anos, Tieck se distancia do Romantismo com novelas de teor histórico e crítico, tendendo assim para a narrativa realista.

Uma de suas novelas mais conhecidas, *A montanha das runas* (1802), foi compilada juntamente com outras novelas, narrativas, contos de fadas e peças teatrais no volume intitulado *Phantasus* (publicado entre 1812 e 1816), uma obra para a qual ele – segundo o modelo do *Decamerão* – também criou, para todos os textos, uma moldura: um círculo de amigos românticos encontra-se em viagem em uma propriedade rural e, sentados à mesa, narram os textos do *Phantasus*. Entretanto, não há, segundo Degering (1994) como no *Decamerão* de Boccaccio, um ciclo de novelas, simplesmente porque não existe uma unidade com respeito ao gênero novela. O que há é uma coletânea representativa da temática romântica. Nessa poesia, a magia ganha um poder ainda maior; os sonhos ganham força sugestiva; alucinações belas e terríveis, medos horríveis e ideias malucas afligem os heróis; obrigações fanáticas sobem das profundezas das recordações e do inconsciente e almejam a satisfação máxima – em um ambiente cujo cotidiano prosaico não lhes promete nenhuma sorte e no qual a natureza parece alojar poderes demoníacos. O encanto pelo maravilhoso intangível rui desnorteadamente, eles fogem da realidade da vida para, finalmente, preencher seus desejos fora de qualquer realidade.

E. T. A. Hoffmann é considerado o romântico por excelência e, certamente, junto com Tieck, um dos novelistas mais importantes do Romantismo. Dono de uma personalidade excêntrica (como apontam alguns críticos de sua obra) – o que muitas vezes se reflete em sua produção poética –, suas obras têm um sentido realista crítico com uma visível tendência ao grotesco, ao sombrio e ao extraordinário.

A coletânea de narrativas *Os irmãos Serapião*, publicada entre 1819 e 1821, abrange contos de fadas, narrativas históricas, novelas e uma narrativa policial que – como na obra *Phantasus* de Tieck – estão arranjadas dentro de uma narrativa de moldura. No entanto, também aqui, devido à heterogeneidade dos gêneros e dos conteúdos, não se pode falar em um ciclo de novelas como em Boccaccio.

Degering (1994, p. 55-57) menciona como típica novela a narrativa *Eine Spukgeschichte*, que trata de um acontecimento de natureza sobrenatural que arruína a felicidade de uma família. Nessa novela aparece o fator romântico (no caso, o fantasma), como na maioria das novelas românticas, como algo totalmente imanente à realidade, ou seja, como um acontecimento real que não conhece uma relativização distanciada, nem solução racional. Esse tratamento do irracional, no entanto, transforma-se em algumas narrativas do romantismo tardio.

Outro tema essencial das narrativas de Hoffmann consiste na insolúvel contradição entre cotidiano e poesia. De acordo com Freund (1998, p. 113), o conto de fadas-novela ou a novela-conto de fadas (*Märchennovelle* ou *Novellenmärchen*) é o meio encontrado por Hoffmann para transpor o cotidiano. Textos como *O vaso de ouro* (1814) e *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio* partem da poesia: as personagens são levadas a um mundo de conto de fadas além do cotidiano. Mas não é só isso; Hoffmann também revela o mundo estreito do pequeno-burguês (reitor Paulmann, em *O vaso de ouro*) e o pedantismo esclarecido e ridículo em *O pequeno Zacarias*.

Já na obra do escritor romântico Joseph von Eichendorff, Freund (1998, p. 120) salienta que o dualismo romântico desenvolvido por Hoffmann da limitação finita e da nostalgia infinita estreita-se para o dualismo da sensualidade/volúpia e da moralidade, de mera paixão e puro amor. De seu antagonismo se desenvolve o conflito novelístico que conduz o indivíduo a uma complicação (ou enredo) apaixonada, mas da qual ele surge ileso no final, rico em experiências que o protegerão no futuro.

O objeto da novela é a experiência de conflito propriamente dita, enquanto que o fim, normalmente, está sob o signo da harmonia interior a qual é pressentida com a introdução de poemas, e o evento acompanha como tom conciliador. A natureza oferece, como espelho de seu risco pessoal, orientação ao indivíduo, mas, na maioria das vezes, quando ela se abre à amplidão, indica a libertação da opressão sensual. Em comparação à novelística de Hoffmann, as novelas de

Eichendorff estão em harmonia quando elas se afastam do trágico clímax do evento.

A arte da novela alcança, na segunda metade do século XIX, quantitativamente e em sua história, a sua maior expressão. Em nenhuma outra época, o gênero da "pequena novidade" usufruiu de tanta reputação – e isso não só na Alemanha, mas também no palco da literatura internacional. Degering (1994, p. 71-72) destaca que todo o mundo, falando ao pé da letra, escrevia novelas; a novela chegava exatamente ao topo de uma moda literária. Na Alemanha, a novela desfruta de um lugar privilegiado como forma épica, até mesmo acima do romance. Ele ressalta, contudo, que muitas novelas escritas nesse século são, certamente, de gosto duvidoso, mas entre 1850 e 1890, muitas novelas alcançaram um nível excepcional.

Após o Romantismo e o *Biedermeier*, no Realismo poético ou burguês, o evento inaudito se torna mais verdadeiro do que nunca. A realidade da vida, o cotidiano, a sociedade, os sentimentos, as ideias e os sofrimentos do homem burguês são agora os temas dominantes da novela, cuja exigência estética é a descrição sóbria e objetiva da essência desse mesmo homem.

3. 8. A novelística de Theodor Storm (1817-1888)

De acordo com Freund (1998), Storm é quase que exclusivamente um novelista, com exceção de seus contos de fadas (*Der kleine Häwelmann*, 1850; *Die Regentrude*, 1864) e de seus esboços histórico-anedóticos reunidos sob o título *Zestreute Kapitel*, publicados entre 1871 e 1873. As narrativas *Bulemanns Haus* (1864) e *Der Spiegel des Cyprianus* (1865) fazem parte de suas novelas fantásticas, gênero em que o único e mais significativo representante no Realismo Poético é o próprio Storm. Nesse contexto, a novela *Am Kamin* (1862) é também uma história de fantasmas (as três novelas foram publicadas sob o título de *Drei Märchen* em 1866). Para Freund (1998, p. 161), a narrativa fantástica de Storm articula o "medo da existência sob a pressão externa de uma humanidade

arruinada. De um modo único, Storm realiza o fantástico literário como estilo de um realismo consciente que ilumina o interior e o faz contemplável em imagens comoventes".

Ainda segundo o ponto de vista de Freund (1998, p. 161), a visão desiludida de Storm, a sua experiência com os conflitos políticos e econômicos do homem o

> impulsionam para a novela, para a representação da existência humana em um ambiente continuamente determinante. Só eventualmente ele se permite um olhar feérico e idílico, perspectivas de uma possível, mas sempre ameaçada, humanidade. A conhecida frase de Storm sobre a novela como "irmã do drama" acentua a objetividade rigorosa do gênero, que restringe sensivelmente o campo narrativo subjetivo e, ao mesmo tempo, enfatiza a gestação de conflitos da vida real sob as rígidas condições político-econômicas depois de 1848.

Já em sua primeira novela, *Immensee* (1849), que foi por longo tempo a sua obra mais conhecida, há um embate do desejo de um desenvolvimento pleno do amor e da arte com o cotidiano circunscrito e burguês:

> O que, no entanto, é desprezado pela realidade social, permanece na recordação e na procura pela felicidade perdida, que é presente e da qual não se abdicou totalmente. A moldura novelística não finda, mas solicita uma contemplação interior sobre os limites externos e estreitos para o que está além. (FREUND, 1998, p. 161-162)

A novelística de Storm aceita, desde o princípio, os processos sociais e históricos que determinam o homem burguês do século XIX e cunham seu espaço vital. As já mencionadas novelas de *Drei Märchen* (que depois em 1873 seriam publicadas com o título *Geschichten aus der Tonne*) ampliam consideravelmente o espectro estilístico de Storm:

> No maravilhoso e no fantástico as possibilidades narrativas opostas ganham forma. Enquanto os contos de fadas de *Regentrude* libertam o homem do entorpecimento por meio do maravilhoso, o egoísmo em *Bulemanns Haus* parece fantasticamente petrificado. Em *Der Spiegel des Cyprianus*, a estrutura da moldura e da narrativa interior do maravilhoso e do fantástico está artisticamente disposta. A existência humana é reconhecida em sua extrema tensão entre esperança e medo, sorte e terror. (FREUND, 1998, p. 163)

Já na novela *Pole Poppenspäler* (1874), a arte não é apenas aparentemente bela, mas é também uma projeção da humanidade. Nessa obra, o estético e o ético formam uma unidade quando o indivíduo recebe, por meio da arte, impulsos morais para uma vida harmoniosa, mesmo que isso se oponha à ordem burguesa estabelecida.

A novela *Carsten Curator* (1878) aborda, de maneira trágica, a tristeza pela separação de tudo o que era amado e caro; tampouco se encaixam jogo e seriedade, ou tendência e dever; a orientação de cunho econômico contraria o desejo de plenitude e de amor. O amor e a caridade também se arruínam na novela *Hans und Heinz Kirch* (1882) devido ao modo de pensar burguês e não-cristão. A impotência, a desconfiança e a solidão preenchem os homens diante das ruínas da comunidade destruída.

Storm escolhe a novela-crônica para discutir sobre a nobreza e sobre o clero. Em tempo de alienação aflora o anacronismo de exigências de poder feudal e clerical: em *Aquis submersus* (1876), o amor e a felicidade se afundam numa época dominada pela arrogância de classe social e pela violência. A humanidade capitula diante da prepotência do poder. Storm afirmou certa vez que a nobreza e o clero eram considerados “o veneno nas veias da nação”:

> Em primeiro lugar, por trás dessa afirmação distinguem-se nitidamente a negativa evolução de uma burguesia que compensou o poder politicamente fracassado com o poder econômico e com isso perdeu, do mesmo modo que a nobreza, o seu lado humano. (FREUND, 1998, p. 166)

Segundo a opinião de Freund (1998), em *Der Schimmelreiter* (1888), a última novela finalizada de Storm, criada no clima chauvinista da Alemanha Guilhermina pós-fundação do império em 1871, o autor coloca no centro o poder burguês em suas últimas consequências com a personagem do administrador de diques, Hauke Haien, que se crê um líder. Sua ambição intransigente por consideração reprime qualquer sentimento de comunidade. Numa aparição fantasmagórica, a imagem do terror ganha contornos de uma incurável obsessão

do eu. O novo dique não é construído para a comunidade, mas sim para a própria reputação pessoal. Nele se eterniza o direito ao poder sobre a morte. *Der Schimmelreiter* forma o consequente término de uma obra novelística que evidencia o homem na esteira do poder provocado por ele e que somente ele mesmo domina. Essa interpretação da novela, entretanto, é controversa; a personagem do administrador de diques, pelo contrário, se sacrifica pela comunidade, ao dar sua própria vida para salvar o dique.

De acordo com a interpretação de Freund (1998), só raramente Storm concedia uma saída conciliadora: em narrativas como *Die Regentrude, Der Spiegel des Cyprianus*, *Beim Vetter Christian* e *Die Söhne des Senators* se torna nítido, em uma imagem oposta e exagerada, o que carece o mundo burguês real. A novela se torna, à época burguesa, o espelho de crises políticas e econômicas e dá indícios de uma possível mudança a qualquer momento.

4. Análise da novela *Pole POPPENSPÄLER*

4. 1. A concepção do texto e sua recepção

A novela *Pole Poppenspäler* foi escrita na virada dos anos 1873/1874. O texto havia sido encomendado por Julius Lohmeyer, também escritor, a Theodor Storm para fazer parte da recém-fundada revista *Deutsche Jugend*, que publicava essencialmente textos de literatura infanto-juvenil. Entretanto, como afirma o próprio Storm em carta a Georg Scherer em oito de fevereiro de 1874, a novela não foi concebida como um texto dedicado apenas ao público adolescente: "não se deve *escrever para* adolescentes [...] Depende, portanto, de se encontrar um assunto que, com um tratamento apropriado, também seja adequado ao público infanto-juvenil." (*Novellen 1867-1880*, Frankfurt a. M.: 1987, p. 847 apud SCHERER, 2008, p. 48)

Ciente da exigência artística de seus textos, Storm (STORM, 1998, p. 77), no posfácio da novela, diz que "seria artificial o tratamento de um assunto desta ou daquela forma, seja pensando no grande Peter ou no pequeno Hans como público". A concepção poética do tema não deve, pois, dirigir-se a determinado público, "porque um assunto só pode ser tratado de acordo com suas exigências internas". Para ele, isso significa que um texto para adolescentes pode ser também adequado a adultos.

Uma das questões mais frequentes do século XIX, como afirma Eversberg (2012), era "O que as crianças e os adolescentes devem ler?". O pedagogo Heinrich Wolgast (1860-1920)[10], ao escrever em 1896 "A miséria da nossa literatura infanto-juvenil", tomou as palavras de Storm citadas acima como lema, configurando assim uma nova consciência sobre a literatura voltada para os jovens. Desse modo, a novela *Pole Poppenspäler* desempenhou uma função significativa nessa nova concepção.

[10] Pedagogo em Hamburg e ferrenho defensor de uma literatura infanto-juvenil que não fosse apenas entretenimento, mas que tivesse qualidade estética.

Os esforços pedagógicos por leituras que fossem adequadas para crianças e jovens já se iniciara no século XVIII; é possível verificar rastros dessa preocupação na própria novela de Storm: quando Paul e Lisei se tornam amigos, Paul conta que, muitas vezes, a menina se sentava para costurar com a mãe dele; numa dessas situações, ele juntou-se a elas para ler um trecho de um volume do *Kinderfreund* de Weiβe, que seu pai havia comprado.

Essa série de escritos foi editada entre 1775 e 1782 por Christian Felix Weiβe[11] (1726-1804) sob o título *Der Kinderfreund* (algo como "O amigo da criança"). Tratava-se de uma série de literatura infantil que emoldurava uma família burguesa cuja diversão consistia em apresentar um conteúdo para educar os jovens leitores. Ao lado de pequenas histórias, notícias da vizinhança e de lugares longínquos, bem como de tempos antigos, os diálogos continham também brincadeiras, provérbios e enigmas. Cria-se que assim era uma boa maneira de se educar as crianças.

Segundo Eversberg, a importância pedagógica dos escritos de Weiβe era reconhecida por Storm; tanto que, quando as crianças se separam, Paul dá o volume de presente a Lisei. Na visão de Eversberg, esse ato significa, simbolicamente, uma "salvação" para a menina já que, ao escolher viver ao lado de um artesão burguês, deve aprender as lições contidas nesses livros.

Quando se começou, no século XIX, a "fabricar" livros infantis e infanto-juvenis como entretenimento, muitos pedagogos travaram uma luta contra os conteúdos "inferiores", luta essa que se mostrou inócua. A literatura da época era, via de regra, acessível apenas aos adultos; mesmo na escola, a leitura canônica consistia, no máximo, nos clássicos de Goethe e de Schiller. A novela *Pole Poppenspäler* consagrou-se no programa destinado ao movimento pela literatura infanto-juvenil, depois que Wolgast demonstrou na revista *Jugendschriftenwarte*[12]

[11] Foi um importante representante do Iluminismo literário (*literarische Auferklärung*); conheceu Rousseau e Voltaire em Paris quando trabalhou como *Hofmeister* (espécie de mordomo) na corte do conde von Geyersberg em 1759. Depois de 1765 dedica-se, principalmente, a escrever para crianças.
[12] Publicação dirigida por Heinrich Wolgast de 1896 a 1912.

a sua excepcional adequação para esse tipo de público. Para ele, o conteúdo parecia apropriado, pois as peças para teatro de marionetes despertariam o interesse no jovem leitor (que conseguiria entrever uma fonte popular de formação por meio das peças encenadas na história); a linguagem épica de Storm era de fácil compreensão e, por isso, também acessível aos jovens; a estrutura era facilmente perceptível; a condução do motivo era uniforme, e as partes estavam em equilíbrio; as características das personagens eram bem delineadas e tinham vida própria. Por tudo isso, no Natal de 1899, a novela ganhou uma edição especial pela editora Westermann em Braunschweig e foi considerada a primeira publicação infanto-juvenil efetivamente relevante.

No século XX, a novela consolidou-se como leitura básica nas aulas de alemão. A história da família de artistas mostrou-se bastante apropriada para introduzir a leitura do século XIX e tornou-se quase normativa na maioria dos estados alemães. Além disso, o texto também despertou interesse da teoria literária e, nos últimos tempos, muitas questões acerca da interpretação da novela foram discutidas, às vezes de modo controverso.

Enquanto pedagogos, como Heinrich Wolgast, destacavam a relação entre a arte e a vida burguesa como o ponto central da novela, novos intérpretes ressaltaram a fascinação do jovem Paul pelas marionetes. Ou ainda, autores como Schroeder[13] e Frommholz[14] a leram como uma novela artística ou como uma representação da tensão entre Romantismo e Realismo. Essa interpretação foi contestada mais de uma vez como salienta Eversberg (inclusive por ele mesmo que crê que, na novela, não é o mundo do artista que deve ser dominado, mas o mundo do artesão efetivamente). Wilhelm Groβe[15] sugeriu por fim que a novela

[13] Horst Schroeder: Pole Poppenspäler und die Schule. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 24/1975, S. 36-56 apud EVERSBERG, 2012.
[14] Rüdiger Frommholz: Pole Poppenspäler – Kinder- oder Künstlergeschichte? In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 36/1987, S. 19-36 apud EVERSBERG, 2012.
[15] Wilhelm Groβe: Theodor Storm. Pole Poppenspäler. In: Lehrpraktische Analysen. Stuttgart, 1994 apud EVERSBERG, 2012.

não fosse mais lida no nível inicial da escola secundária (*Sekundarstufe I*), mas sim no nível final (*Oberstufe*), dentro do contexto do Realismo.

Sendo assim, a novela *Pole Poppenspäler,* embora tenha um impulso pedagógico, não pode ser considerado apenas um texto dedicado ao público infanto-juvenil. Ao lado de *Immensee* e de *O homem do cavalo branco* ela é, até hoje, uma das novelas mais lidas de Theodor Storm, não só na escola.

Quando se fala em novela, é imprescindível enfatizar também que, sem o novo comportamento do mercado editorial na segunda metade do século XIX, não seria possível compreender o nascimento da novelística realista. A isso podemos acrescentar a alfabetização maciça e a modificação das bibliotecas para a expansão de periódicos (de entretenimento e direcionados às famílias) que têm uma grande tiragem e que só seria possível com as novas técnicas de uma imprensa de massas (SCHERER, 2008, p. 50). O novo público leitor, ávido por boas histórias, foi o grande responsável pelo alcance encontrado pela novela realista, que floresceu e se consolidou como gênero.

Nesse contexto, a novela *Pole Poppenspäler*, alcançou um grande êxito. Segundo Scherer (2008, p. 52):

> ela foi publicada no final de junho de 1874 em quatro volumes com seis ilustrações de Carl Offterdinger, depois uma edição de 1875 (junto com a novela *Waldwinkel*), por fim, uma edição individual em 1898 pela editora Westermann organizada pelo pedagogo Heinrich Wolgast [...] Posteriormente, essa edição alcança uma grande tiragem (em 1923 cerca de duzentos e trinta e seis mil); até 1977, *Pole Poppenspäler* aparece em cerca de cem edições, preparadas sobretudo para o uso escolar.

Ainda de acordo com Scherer (2008), a novela alcançou, desde muito cedo, um lugar estável no cânone literário. Na virada do século XX, Storm foi considerado “modelo de poesia patriótica e fronteiriça” (BOLLENBECK, *Theodor Storm. Eine Biographie*. Frankfurt a. M., 1988, p. 336, apud SCHERER, 2008, p. 53) e, por essa razão, foi reconhecido como exemplar pela crítica literária nacional-socialista. Isso, contudo, não atrapalhou o êxito posterior da novela

depois de 1945, pois o seu valor pedagógico e estético corresponde a visões de mundo bastante diferentes. Desse modo, a novela "pôde continuar sendo lida até hoje pelas sociedades pós-modernas devido à sua específica tendência transcendente e à sua narrativa de experiências da modernidade." (SCHERER, 2008, p. 53).

4. 2. A novela no contexto do Realismo

A época da literatura na Alemanha que se costuma denominar Realismo abrange períodos diferentes nas histórias da literatura. Alguns autores abrangem o período que vai desde a morte de Goethe até o movimento naturalista, surgido por volta de 1880[16]. Outros inserem o Realismo entre 1850 e 1890[17]. Essas datas, como se sabe, servem mais para fins didáticos do que para fins estéticos, já que muitas obras se inserem em estéticas diferentes num mesmo período. Aqui, tomar-se-á a época que se chama de Realismo Poético, localizada comumente entre 1850 e 1890.

Como já dissemos na introdução deste trabalho, as características mais relevantes desse movimento é o isolamento (o que incorre, muitas vezes, em um regionalismo ou mesmo provincianismo) e a preferência pelas "pessoas simples". Rosenfeld (1993, p. 101) afirma que se acentua uma análise psicológica

> na descrição do cotidiano da pequena-burguesia provinciana e do detalhe cultural de épocas passadas. Certos restos romântico-idealistas justificam a definição de "realismo poético". Já se faz notar a influência das ciências naturais e da revolução industrial.
>
> Schopenhauer continua mostrando vias de evasão resignada, nutrida pelo fracasso da Revolução de 1848. Característico é o traço provinciano, rural, aldeão e regionalista, mesmo depois da unificação do Reich (1870).

[16] Zäch, Alfred. O Realismo. In: BÖSCH, Bruno (org.). *História da Literatura Alemã*. SP: Herder, 1967. P. 370.
[17] HEISE, E. e RÖHL, R. *História da literatura alemã*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)

Outra explicação para esse comportamento dada por Zäch (1967, p. 374) é a vida cultural do século XIX, considerada “bastante descentralizada e poliforme”. Zäch (1967, p. 385-386), que inclui o Realismo Poético no período de apogeu do movimento, salienta ainda que

> desaparecem os caracteres contraditórios e obscuros da época de transição. A política passa a um segundo plano. A arte da realidade, até então avançando contra os velhos ditames ainda poderosos, torna-se a expressão poética das personalidades influentes. O realismo não é mais uma aspiração incerta ou somente um programa, é conscientemente cultivado e atinge plena realização em obras significativas. Entretanto, parte considerável do público leitor permanece sempre fiel aos seguidores das normas clássico-românticas, e só depois de 1870 reconhece-se de maneira mais geral o valor dos grandes escritores da realidade.

O Realismo Poético, termo cunhado pelo escritor Otto Ludwig, embora tenha uma visão mais objetiva do mundo, não descarta que a vida seja totalmente despida de poesia. Essa perspectiva leva, de acordo com Zäch, a uma nova subjetividade, que está atrelada a um forte otimismo e até mesmo ao bom humor. Entre o movimento da Jovem Alemanha e o Naturalismo, o Realismo Poético se encontra em um meio termo: não tem o espírito crítico e radical do primeiro, embora mantenha suas ideias liberais, tampouco procura reproduzir a realidade de modo cru e objetivo como o segundo. Todavia, “os recursos da língua tornam-se cada vez mais refinados e mais eficientes, a fim de reproduzir os fenômenos visíveis e audíveis da natureza, assim como as aparências, as atitudes dos homens e sua maneira de falar” (ZÄCH, 1967, p. 386). Já no que tange o Romantismo e o Classicismo, o Realismo Poético se comporta de modo tíbio: “estabelece-se uma relação ora mais íntima, ora mais fria, mas sempre livre e não polêmica. Desaparece o sentimento epigonal.” (ZÄCH, 1967, p. 386)

O acento psicológico já referido do Realismo Poético prima pelo minucioso estudo da alma e isso será, como pontua Zäch (1967, p. 374) a maior contribuição dada à literatura. Heise e Röhl (1987, p. 57-58) ressaltam que a partir da abordagem psicológica das personagens, que são os centros da ação, mas que

não representam um grupo social e sim “indivíduos com peculiaridades próprias”, é que se ampliará a visão para a realidade social.

Ehlert (1994, p. 14), por outro lado, aponta que a literatura na época do Realismo “mal aflorava as grandes questões estruturais e do desenvolvimento da sociedade porque ainda não tinha reconhecido – ou não queria reconhecer – a economia como sua base e seu destino.” Para ele, autores como Storm, Fontane, Raabe e Keller, embora tenham desenhado personagens pertencentes ao “povo simples”

> nunca fizeram surgir o povo como proletariado, antes o dissolveram sempre em figuras individuais que acabavam por se tornar, uma apenas mais obviamente que outras, em “heróis burgueses” [...] No entanto, ao mesmo tempo desmascaram muitas vezes como ilusória a ideia de um mundo burguês são, procurando salvar ideais humanistas ou, simplesmente, a “humanidade” do símbolo literário.

Esses ideais humanistas é que estão no cerne da obra de Theodor Storm, como afirma Jackson (2001, p. 293):

> Em suas obras iniciais, ele elevou a queixa contra instituições e ideologias que impediam o homem de alcançar a verdadeira felicidade. Tampouco nunca lhe foi próprio um ponto de vista conservador e pró-estado, no qual o indivíduo, apenas como uma parte do todo, devesse renunciar a interesses particulares em favor de um bem maior. Em suas ideias, os supostos interesses do estado existente e da sociedade não gozavam deste privilégio. Ao contrário, um acordo com o sistema ele considerava muito mais uma traição pessoal, uma culpa contra si mesmo. [...] Em poucas palavras: Storm colocava todas as fichas na bondade da natureza humana.

Não obstante pertencesse à classe burguesa, Storm não poupou críticas ao “mundo burguês são”: o seu herói burguês Paul Paulsen levará até o fim o apelido pejorativo Pole Poppenspäler dado a ele pelos “obscuros Schmidt”:

> A sua decepção com a classe média e com o proletariado levava-o mais e mais a classificar os homens em duas categorias: de um lado havia um pequeno número que almejava a verdade e a humanidade; de outro, a grande maioria que permanecia suspeita em seus desejos mesquinhos e egoístas e que se prendiam aos seus preconceitos e às suas superstições. Aqueles que queriam

> mudar o *status quo* se encontrariam envolvidos, assim ele temia, sempre em uma luta exaustiva contra tais elementos. Suas obras maduras descrevem indivíduos que, apesar da oposição massiva, tentam se movimentar em ideias esclarecidas. Eles têm que concorrer com instituições, ideologias ainda não esclarecidas e relações sociais e econômicas sufocantes. Além disso, eles conduzem uma luta sem um ponto de apoio seguro; eles não dispõem de nenhum arsenal de categorias pensadas claramente e nem de objetivos reconhecidos de modo claro. (JACKSON, 2001, p. 294)

É nesse contexto, portanto, que se projeta a novela *Pole Poppenspäler*. A tensão entre o mundo do artista e o mundo burguês serve não só para dar continuidade a uma questão tipicamente alemã, de tradição romântica e que ecoa até Thomas Mann; serve, principalmente, para configurar todo o panorama histórico do século XIX, esmiuçar e consolidar o gênero novela e estabelecer os ideais humanistas presentes na obra de Storm.

4. 3. O narrador e o tempo

A análise fundamentar-se-á na verificação de como as características da novela, como a narrativa de moldura e os motivos, além de outras instâncias narrativas como o tempo e o espaço, foram construídas a fim de confirmar esse gênero épico, considerado por Storm como "irmã do drama", uma forma literária capaz de expressar as mais elevadas questões humanas; investigar como a temática do conflito entre o artista e o burguês – tão recorrente na literatura alemã – se configura para, a partir daí, propormos uma possível interpretação.

A novela narra a história de Paul Paulsen, artesão, e do velho marionetista de Munique Josef Tendler, cuja filha, Lisei, casa-se com o primeiro. Os dois jovens, Paul e Lisei, se conhecem quando a família da menina apresenta uma temporada na cidade dele. Doze anos depois, durante a peregrinação de Paul que constitui parte de sua formação profissional, os jovens se reencontram numa cidade do interior da Alemanha. Josef Tendler é preso por suspeita de roubo, e Paul ajuda Lisei a tirar seu pai da cadeia. Depois desse episódio, Paul pede Lisei em casamento, que aceita imediatamente, e os três partem de volta à cidade de

Paul. Apesar do escárnio dos moradores da aldeia por Paul viver com uma família de artistas mambembes, ele atende o desejo do velho Tendler em realizar mais uma apresentação a qual resulta em um grande fiasco. O velho marionetista não consegue suportar o fracasso e morre. Depois de seu enterro, o boneco Kasperl, dado por perdido, é lançado por alguém sobre o túmulo durante o enterro, entretanto, toda essa manifestação de ódio não consegue perturbar a felicidade de Paul e Lisei.

A narrativa inicia-se com o narrador da moldura externa, cujo nome não é mencionado em nenhum momento e que não tem contornos definidos, contando como conheceu Paul Paulsen: ele havia sido aprendiz de Paul (que lhe ensinara a profissão de torneiro artístico); essa relação se estreitou e tornou-se uma amizade que durou por longos anos. O narrador costumava frequentar a casa de Paul fora do horário de trabalho e, no verão, sentavam-se "sobre o banco, embaixo da grande tília, que ficava em seu pequeno jardim." (STORM, 1998, p. 4). É sob a tília que o narrador diz que "Nos diálogos que mantínhamos ali ou, mais ainda, que o meu amigo mantinha comigo, conheci coisas e direcionei-as aos meus pensamentos, as quais, de tão importantes que são na vida, nunca encontrei rastro em meus livros da escola secundária." (STORM, 1998, p. 4). Essas palavras do narrador da moldura externa já expressam, desde o começo, o tom didático da narrativa. Para Scherer (2008, p. 64), o final feliz irá confirmar também a orientação pedagógica do narrar. A narração de uma experiência que vai de boca em boca por meio de um homem que sabe aconselhar seus ouvintes (segundo Walter Benjamin[18]), confere ao jovem ouvinte e, por conseguinte, aos jovens leitores, uma lição de vida. Isso acontece da perspectiva de um homem maduro, um "amigo mais velho", que conseguiu organizar sua vida apesar de ter se casado como uma mulher não-burguesa. Ainda de acordo com Scherer, em comparação à técnica de moldura empregada em *Immensee*, a construção é bem mais complexa e só é sobrepujada pela moldura tripla em *Schimmelreiter*. Para ele, trata-se de

[18] BENJAMIN, W. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. SP: Brasiliense, 1987. P. 197-221.

um programa narrativo masculino que é confirmado pela autoridade (no caso, “uma autoridade suave”) do mundo paterno.

O primeiro narrador, segundo Freund (2003), tem a função de introduzir Paul Paulsen como segundo narrador e, com isso, despertar a curiosidade do leitor, reiterando mais uma vez a ideia de “lição” para os jovens. A narrativa interna possui duas partes – a infância e a juventude –, entretanto, está organizada em três níveis: o presente, com Paul já mais velho, a infância e a juventude e novamente o presente, fechando com o silêncio de Paul no dia da festa de seu aniversário de casamento: “Meu amigo calou-se e mirou diante de si o crepúsculo que surgia atrás das árvores do pátio da igreja.” (STORM, 1998, p. 76). Essa voz, contudo, é a voz do primeiro narrador, encerrando assim a moldura externa com a seguinte afirmação: “Eram pessoas magníficas, Paul e sua marionetista Lisei.” (STORM, 1998, p. 76).

Freund salienta ainda que essa estrutura demonstra uma situação narrativa viva, pois o primeiro narrador é o interlocutor de Paul. Para ele, as poucas interrupções de Paul de volta ao presente narrativo causam um efeito impressionante, como, por exemplo, quando Paul se lembra de Lisei ao ouvir sua leitura do *Kinderfreund,* transparece uma felicidade silenciosa que o cala durante alguns minutos: “O narrador calou-se e, de sua bela expressão viril, eu via uma imagem de silenciosa felicidade, como se tudo que estava me contando, embora fosse passado, de modo algum se houvesse perdido.” (STORM, 1998, p. 42). Outra interrupção se dá na página 61(STORM, 1998), quando Paul pede Lisei em casamento: “E, meu jovem – o narrador interrompeu – como alguém, diante dessas palavras, vê um par de olhos negros de uma garota, você deve aprender quando estiver alguns anos à frente.” Essas duas interrupções, segundo a leitura de Freund, enfatizam a história de amor entre Paul e Lisei.

Além dessas intervenções, Eversberg (2012) aponta outras em que Paul se dirige ao primeiro narrador indicando eventos e lugares que ambos conhecem (STORM, 1998, p. 8, 13, 14, 39, 41, 61, 63 e 71). Desse modo, para Eversberg,

Storm consegue imprimir mais “realismo” em sua narrativa, o que torna suas experiências significativas para o leitor da época e para o leitor das próximas gerações. A cumplicidade entre Paul e o primeiro narrador, que está ali como um filho substituto – ele regula em idade com Joseph, o filho de Paul e Lisei que não se encontra em casa, pois está em peregrinação para se tornar um mestre artesão –, reafirma de certa forma o tom pedagógico da narrativa.

> [...] eu disse e indiquei a velha casa com a tília aparada de forma quadrada que, como você sabe, ainda está ali. (p. 8)
>
> Você conhece o nosso *Schützenhof* na rua Süderstraβe; na porta de entrada se via na época um Schützen (anjo, caçador, atirador) em tamanho natural [...] (p. 13-14)
>
> Nos primeiros anos de casamento, ela [Lisei] ia à cidade vizinha que, como você sabe, é uma comunidade católica, para fazer a confissão pascal; algum tempo depois ela confessou suas preocupações apenas ao seu marido. (p. 63)
>
> Quem lhe contou isso agora [o apelido], não deve ter feito por mal; mas, não quero saber o seu nome. (p. 71)

Ainda de acordo com Eversberg (2012), com essa técnica narrativa, Storm abrange um extenso espaço de tempo e representa eventos que extrapolam muitas gerações. A senhora Tendler é concebida como a filha do marionetista e mecânico Geiβelbrecht[19] que, historicamente, viveu na segunda metade do século XVIII no sul da Alemanha conduzindo um teatro itinerante de marionetes:

> Se considerarmos que a novela foi escrita em 1875 (mais exatamente em janeiro de 1874) e que o narrador a contou exatamente nessa época, veremos que a narrativa interna feita por Paul ao primeiro narrador remete ao ano de 1835. Naquela época, Paul já era um homem maduro, seu filho tinha a mesma idade de quando ele encontrou Lisei pela segunda vez. Deduzimos, portanto, que Paul se casou com Lisei em 1815 e que o primeiro encontro dos dois ocorreu pouco depois de 1800 e que Paul deve ter nascido por volta de 1790. Desse modo, é possível depreender que, por essa época, os pais de Lisei tinham entre 20 e 30 anos; logo é plausível

[19] De acordo com Eversberg (2012), Johann Georg Geiβelbrecht existiu de fato. Ele nasceu em 1762 em Hanau e fez seu nome apresentando teatro de sombras. Em 1817, ano de nascimento de Storm, Geiβelbrecht viajou pelo condado de Schleswig-Holstein e apresentou-se em Husum, cidade natal do autor.

> indicar que a senhora Tendler era filha de Geiβelbrecht. Esse trabalho exato em relação à estrutura narrativa e temporal é fundamental para a interpretação da novela.

Para Eversberg, quando se interpreta a novela como uma novela artística (*Künstlernovelle*), na qual Storm se ocupa com o problema do mundo do artista e da vida de pessoas dessa categoria, a "instrução" de Storm para os jovens leitores é a seguinte: não é a frágil e perigosa existência do artista que garante o domínio da vida de modo conveniente e pleno, mas sim o sólido modo de vida do artesão. Se interpretarmos a moldura da novela e sua estrutura narrativa sob esse ponto de vista, a função da forma narrativa se torna clara: Paul Paulsen representa uma geração de artesãos sérios e ambiciosos que marcara como burgueses das cidades do norte ao lado dos comerciantes a vida política e social do século XIX. O narrador diz no início de sua história sobre "a nova verdade" que é anunciada no seu tempo e ele se lembra de que, 40 anos antes, seu amigo Paulsen já havia lhe dito sobre isso. Essa "verdade", porém, é a recusa de um mundo do artista que não se afirma na vida prática, que deixa seus representantes fracassar e que não abre perspectivas para o futuro. Em contrapartida, pai, filho e neto da família Paulsen mostram como se pode ter controle sobre a vida e assim dominá-la, ou seja, por meio da existência segura de um artesão que produziu por três gerações um trabalho sólido. Ainda segundo Eversberg (2012), a análise exata da estrutura temporal da novela revela que Storm quer comprovar a verdade de sua lição por meio da referência a uma tradição de cem anos, pois os eventos que formam o cerne da novela, localizados no momento da narrativa de moldura através do narrador (por volta de 1875), remontam há mais de sessenta anos.

> Por meio desse artifício, Storm consegue a sua representação de um mestre artesão ideal de volta a uma época na qual o mundo burguês se prepara para ter um papel significativo na vida social no século XIX e XX. Paul Paulsen, seu filho e já seu pai são considerados exemplos dessa categoria de homens que alcança boas condições de vida para sua família por meio de diligência, força de vontade e outras virtudes burguesas e que garante uma vida segura e feliz, mesmo em meio a mudanças.

4. 4. O espaço

O leitor – e principalmente o leitor conterrâneo de Storm - pode reconhecer na descrição da cidade, palco da novela dos titereiros, a própria cidade de Husum. A casa dos pais de Paul fica na Süderstraβe, e mesmo não se tratando de um edifício verdadeiro, o autor criou, por meio da fantasia, um lar tipicamente burguês de Husum, com seus arredores, banco e tília, usados como motivos da ação. O banco e a tília diante de uma casa burguesa sinalizam pátria, segurança e proteção.

Já o "*Schneiderherberge*", onde a família Tendler se hospeda, também na Süderstraβe, segundo Eversberg, foi inspirado no albergue mantido por Jürgen Franzen desde 1839 que acolhia futuros artesãos de variados ofícios, como ourives e alfaiates, bem como viajantes, desde de que se adequassem às normas do local e não parecessem tão desgrenhados.

Esse albergue (localizado na Süderstraβe 64) não existe mais. No entanto, o local no qual a família Tendler montava seu teatro, na mesma rua no número 42, se manteve conservado. A última apresentação de Tendler acontece no salão da prefeitura e, de acordo com Eversberg, Storm remete à histórica prefeitura de sua cidade, onde de fato o marionetista Geiβelbrecht se apresentou em 1817.

Para Eversberg, também é fácil localizar o espaço onde a segunda parte da história ocorre. Na narrativa, Paul termina sua peregrinação de aprendiz em uma "cidade no centro da Alemanha". Quando ele, durante um duro inverno em janeiro, olha em direção à prisão que ficava do outro lado da rua e vê uma jovem, acaba reconhecendo Lisei. Eversberg afirma que se reconhece de pronto a prisão da cidade de Heiligenstadt, no estado da Turíngia, onde Storm morou com a família de 1856 a 1864.

Essa situação do reencontro entre Paul e Lisei parte, como salienta Eversberg (2012), de um acontecimento real que Storm relata aos pais em uma carta datada em oito de fevereiro de 1864:

> Há cerca de quatro semanas fez muito frio aqui. Uma tarde, ouvimos um choro de criança bastante alto na rua; ao olharmos pela janela, vimos que na frente da prisão o inspetor conduzia, sob a ameaça de um chicote, uma jovem cigana com duas crianças. O marido dela havia sido preso por suspeita de roubo (alguns dias depois foi solto), e ela queria ser presa a todo custo. Congelando e chorando ela perambulou pela rua; o menino mais velho gritava pelo pai. A noite caía e lá fora fazia 17 graus negativos. Os pobres estavam sem teto, e nenhuma alma se condoeu com a família de ciganos. Então nós, uma família de poetas, acolhemos a pobre pagã e seus filhos, os sentamos à mesa e os regalamos com um café quente e pão. Mas nada tinha sabor para a jovem mulher de cabelos negros que só pensava na tortura que havia ali na frente. Vocês não podem imaginar como Lucie se divertiu com as crianças e seu modo de falar cigano e também com o menino mais velho, que desmanchou a trança dela. Mas, tão logo as pessoas estavam saciadas e aquecidas, não tivemos mais o que fazer. Aí, Hans entrou em ação. Ele foi com a família a uma pequena hospedaria e brigou com os donos. Como ninguém queria acolhê-los, ele foi à prefeitura e falou com o prefeito e, depois da ordem pessoal deste, ele finalmente os levou ao enorme albergue noturno. A mulher já estava tão desanimada que queria se deitar ao ar livre, diante do portão da cidade.

É imprescindível ressaltar que todas essas referências históricas e factuais estão em consonância com a novela cultivada durante o Realismo Poético, bem como com o próprio programa realista.

4. 5. Os motivos da tília e do Kasperl

Como já dissemos anteriormente, investigar-se-á nesta análise como os motivos da tília e do Kasperl estão articulados para ilustrar o tema da oposição entre o artista e o burguês a fim de propormos uma possível interpretação.

O recurso estilístico do motivo, segundo Massaud Moisés (1974, p. 304), é entendido como “os motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade da obra, de um poeta ou prosador e cujo reaparecimento envolva uma significação especial.” Esses motivos, de acordo com Tomachevski (1971, p. 184-186), devem apresentar uma unidade estética; se isso não ocorrer, ou seja, “Se os motivos ou o complexo de motivos não são suficientemente coordenados na obra, se o leitor fica insatisfeito com as ligações entre esse complexo e a obra inteira, dizemos que

este complexo não se integra na obra.“ Tomachevski ainda distingue três tipos de motivação: a motivação composicional, a motivação realista e a motivação estética. Sob motivação composicional ele entende como o

> princípio [que] consiste na economia e utilidade dos motivos. Os motivos particulares podem caracterizar os objetos colocados no campo visual do leitor (os acessórios) ou então as ações dos personagens (os episódios). [...] Tchekov pensou na motivação composicional dizendo que se no início da novela diz-se que há um prego na parede, é justamente neste prego que o herói deve se enforcar. [...]

Dentro desse tipo de motivação, a introdução de motivos pode ocorrer também como procedimentos de caracterização. Os detalhes característicos podem se harmonizar com a ação através de uma analogia psicológica ou por contraste. Além disso, Tomachevski salienta que „Alguns acessórios e episódios podem ser introduzidos a fim de desviar a atenção do leitor da verdadeira intriga.“ Isso acontece, sobretudo, em narrativas policiais.

A motivação realista se caracteriza pelo „sentimento de verossimilhança“ exigido principalmente pelo leitor ingênuo, que pode crer na autenticidade do relato, persuadir-se de que as personagens de fato existem. Tomachevski (1971, p. 186-187) afirma ainda que mesmo

> Para um leitor mais informado, a ilusão realista toma uma forma de exigência de verossimilhança. Sabendo do caráter inventado da obra, o leitor exige, entretanto, uma certa correspondência com a realidade e vê o valor da obra nesta correspondência. Mesmo os leitores conhecedores das leis de composição não podem libertar-se psicologicamente desta ilusão. [...] [Entretanto]o material realista não representa em si uma construção artística e, para que venha a sê-lo, é necessário aplicar-lhe leis específicas de construção artística que, do ponto de vista da realidade, serão sempre convenções.

Por fim, há a motivação estética que consiste na introdução dos motivos como „compromisso entre a ilusão realista e as exigências de construção estética. Tudo o que é tomado emprestado da realidade não convém forçosamente a uma

obra literária“. (TOMACHEVSKI, 1971, p. 191). Daí a necessidade de aplicação de leis específicas de construção artística.

Os motivos escolhidos se encaixam nos três tipos de motivação propostos por Tomachevski: a tília e o Kasperl aparecem no decorrer da ação como motivos composicionais pois estão colocados sempre „no campo visual“ do leitor, como se costurassem a ação em todos os níveis narrativos (o leitor, certamente, pode esperar que algo aconteça sempre que os motivos surgem); como motivos realistas, refletem a exigência do leitor com a verossimilhança, como por exemplo, a presença da tília nos jardins burgueses e a referência a Geiβelbrecht como aquele que fez o mecanismo do boneco Kasperl; por fim, como motivos estéticos, compondo o motivo de falcão, uma das características essenciais da novela, que está intimamente atrelado a „leis específicas de construção artística“, isto é, no caso à extrema exigência de construção na novela, que requer concentração, objetividade e um modo de representação simbólica.

Podemos perceber também que a novela *Pole Poppenspäler* apresenta diversas polaridades: de um lado Paul, filho de artesãos e ele mesmo um artífice; de outro, Lisei, filha de marionetistas e artistas mambembes, mas que ao final, torna-se uma bem estabelecida senhora burguesa; a infância, idílica e despreocupada; a maturidade e, com ela, a problemática do mundo adulto; o sucesso do teatro de marionetes na primeira parte da novela e seu fracasso posterior; a oposição entre verão e inverno, pois a fase da infância acontece no fim do verão, e o reencontro das duas personagens se dá no inverno; por fim, a oposição entre o artista e o burguês, representados respectivamente pela família do marionetista Tendler e por Paul e sua família. Essa representação, como já indicamos, dar-se-á por meio de dois motivos – o boneco Kasperl, representando o mundo do artista, e a tília, representado o mundo burguês. Iniciaremos nossa análise enfocando, primeiramente, a tília.

De acordo com WOELM (2006, p. 107) existem dois tipos de tília na Alemanha: a tília de inverno (*Winterlinde*) e a tília de verão (*Sommerlinde*). É uma

árvore encontrada em algumas regiões da Alemanha e, segundo se tem registro, pode viver cerca de mil anos.

A mitologia da tília reveste-se de vários aspectos: ela é considerada uma "avó sábia entre as árvores, uma sábia conselheira." Sua folha assemelha-se a um coração e, por isso, representa o símbolo do amor. Na mitologia nórdica, a tília é consagrada à deusa Freyja, deusa do amor e da sorte, da fertilidade e da beleza e também protetora da vida. Para Woelm (2006), a tília "atenua, alivia" a dor (atenuar, em alemão, significa "*lindern*" e, para o autor, essa palavra deriva do nome da árvore: *Linde*).

Sob a tília, até fins do século XVIII, tinham lugar os tribunais populares (*Judicium sub tília*). Consta que ali os povos germânicos encontravam o equilíbrio necessário entre razão e coração.

Há ainda relatos de que toda aldeia tinha antigamente uma tília sob a qual se realizavam danças e onde as pessoas podiam desfrutar de um convívio pacífico em sociedade. Muitas vezes, havia uma tília perto da igreja, onde os fiéis se encontravam depois da missa. "Hoje a tília é também considerada a árvore de Maria, mãe de Jesus [...] Na Alemanha, uma das tílias de Maria (*Marienlinde*) acha-se na cidade de Telgte, em Münsterland, e, desde o século XIII, é um lugar de peregrinação." (WOELM, 2006, p. 109).

Existem muitos mitos associados à tília. Um deles é o de Siegfried, herói da saga dos Nibelungos. Siegfried banhou-se no sangue de um dragão que havia matado durante uma luta. O sangue do dragão tornou-o invulnerável, com exceção de um lugar nas suas costas que havia sido coberto por uma folha de tília. É por meio dessa vulnerabilidade que Hagen, seu inimigo, irá matá-lo perfidamente.

Na mitologia grega, a ninfa Philyra deixa-se seduzir pelo seu tio, o deus Cronos. Eles são supreendidos por Hera, filha de Cronos e deusa da honra.

Cronos foge como um cavalo branco e Philyra dá a luz a um filho, Chiron, o centauro. Envergonhada, Philyra deixa-se transformar pelo seu pai em uma tília.

Outro mito, agora romano, relacionado à tília, é a história de Philemon e Baucis. Eles eram um casal de camponeses bem pobres que sobreviveram, devido à sua hospitalidade, a uma inundação, como as únicas pessoas da sua aldeia. Depois disso, eles receberam de Júpiter e Mercúrio a incumbência de cuidar do templo local como sacerdotes. Os deuses também lhes concederam o desejo de, mais tarde, morrerem juntos. Quando morrem, Baucis se transforma em uma tília, e Philemon, em um carvalho, árvore dedicada a Júpiter. Lado a lado, permanecem durante longos anos no templo.

Na literatura, segundo Hentschel (2005), já na Idade Média a tília é cantada como a árvore do amor e da paixão: ele cita a canção *Under der linden an der heide, da unser zweier Bette was*, de Walter von der Vogelweide. No século XVIII, ela torna-se parte integrante da poesia idílica e, posteriormente, do Iluminismo até o século XIX, a tília tem uma importância fundamental na cultura cotidiana burguesa, significando a nostalgia por segurança/proteção (*Geborgenheit*) num mundo marcado pela desunião e alheamento modernos. Vale a pena lembrar também que a principal e mais glamorosa avenida de Berlim se chama Unter den Linden, cenário da vida burguesa do século XIX.

Como já dissemos acima, a narrativa inicia-se com o narrador da moldura, cujo nome não ficamos sabendo em nenhum momento da história, relatando como conheceu Paul Paulsen e como se tornaram amigos. O narrador costumava frequentar a casa de Paul fora do horário de trabalho e, no verão, sentavam-se "sobre o banco, embaixo da grande tília, que ficava em seu pequeno jardim." (STORM, 1998, p. 4). É sob a tília que o narrador diz que: „Nos diálogos que mantínhamos ali ou, mais ainda, que o meu amigo mantinha comigo, conheci coisas e direcionei-as aos meus pensamentos, as quais, tão importantes que são na vida, nunca encontrei rastro em meus livros da escola secundária." (STORM, 1998, p. 4). Essas palavras do narrador da moldura já dão, de início, o tom

didático da narrativa. Algumas páginas depois, o narrador, novamente em casa de Paul, pois fora convidado para celebrar o aniversário de casamento do amigo, senta-se com ele mais uma vez embaixo da „grande tília“: „então Paulsen foi comigo ao jardim, onde nos sentamos juntos no banco embaixo da grande tília” (STORM, 1998, p. 6) Nesse momento, o narrador pergunta a Paul de onde surgiu o apelido „Pole Poppenspäler“[20]. Paul, de certo modo irritado, toma a palavra e começa a narrar sua história sob a proteção da tília, árvore que, como vimos, representa a estabilidade e solidez de um lar burguês: „Cresci nesta casa e neste jardim, meus honestos pais moraram aqui e oxalá meu filho também viva aqui!“(STORM, 1998, p. 6)

Mais adiante, o primeiro encontro de Paul com a família Tendler se dá em frente a sua casa. Os artistas procuravam a hospedaria, que também possuía uma tília: „‘Vocês estão diante dela‘ [a hospedaria], eu disse e apontei para a velha casa com a tília aparada de forma quadrada que, como você sabe, ainda está ali na frente.“ (STORM, 1998, p. 8)

Algumas páginas à frente, depois do episódio em que Paul, sem querer, quebra o mecanismo do boneco Kasperl, estão, mais uma vez, as crianças sentadas embaixo da tília, pois o pai de Lisei havia levado a marionete para que o pai de Paul a consertasse: “Aqui, sob a tília, nos sentamos, ela que agora nos estende a sua verde sombra; naquela época, entretanto, não floresciam mais os cravos vermelhos ali nos canteiros.” (STORM, 1998, p. 39)

Ainda na primeira parte da novela, Lisei, que passa a frequentar diariamente a casa de Paul, encontra-se sentada no banco do jardim, que ficava embaixo da tília: “ou sentava-se sobre o banco no jardim com um livro ou com um trabalho de costura na mão.” (STORM, 1998, p. 43) Essa cena, de certa forma, antecipa o futuro da personagem: Lisei se tornará a senhora Paulsen, deixando assim a sua condição de artista errante e sujeito a vicissitudes.

[20] Os termos estão em frísio, dialeto do norte da Alemanha. No alemão padrão: Paul Puppenspieler; significa: Paul, o marioneteiro.

Já na segunda parte do texto, a referência à tília ocorre em um momento decisivo: o reencontro de Paul e Lisei. A menina, agora uma bela jovem de dezenove anos, diz o seguinte: “Eu vejo com meus olhos o banquinho diante da porta, a tília no jardim; ah, eu não esqueço jamais; algo tão querido, eu jamais encontrei de novo no mundo!” (STORM, 1998, p. 60) Aqui fica evidente a ideia de segurança e proteção que a tília representa: o senhor Tendler tinha sido preso por suspeita de roubo e Lisei, também desacreditada pelas autoridades pelas mesmas razões que o pai, não conseguia encontrar apoio para tirá-lo da cadeia. O reencontro com Paul e a lembrança da tília, do lar, restabelecem em Lisei a confiança num mundo que lhe parecia hostil.

A tília, portanto, como motivo, em toda a sua simbologia, representa, efetivamente, o universo do mundo burguês que preconiza a proteção da instituição familiar e o pragmatismo de se possuir uma profissão regular (no caso, a tornearia). Por outro lado, ela também representa o amor entre os dois jovens e o equilíbrio entre razão e coração.

Tal como a tília, o boneco Kasperl é também um motivo. O próprio Storm afirmou isso invocando-o como tal ao rebater as críticas de Paul Heyse, escritor bastante profícuo do Realismo Poético (chegou a ganhar um prêmio Nobel de literatura) e teórico da novela que dizia faltar, em *Pole Poppenspäler*, “o ponto central que organiza o todo”. (SCHERER, 2008).

O boneco Kasperl, mais conhecido entre nós como o Bobo ou o Bufão, passou por várias transformações ao longo de sua história no teatro de marionetes. Segundo as notas trabalhadas por Beate Lüttringhaus na edição que usamos para o presente texto (STORM, 1998 p. 83-84),

> o Kasperl é protagonista do teatro de bonecos. A personagem de Hanswurst (palhaço) foi transformada no século XVIII pelo teatro vienense no mais adequado ‘Kasperl Larifari’ que defendia durante as apresentações os interesses das camadas mais baixas da população. Essa personagem foi adotada no fim do século XVIII pelo teatro de bonecos e foi se transformando mais e mais, nos séculos seguintes, na insignificante personagem barulhenta do

> teatro infantil porque o público adulto já havia se distanciado do teatro de bonecos, e a referência de crítica da época acabara se perdendo. Originalmente, o público assistia ao Hanswurst como uma personagem que, por trás da sua impertinência, escondia a forma daquele que negava e desestruturava a inflexível sociedade feudal. Aparentemente simplório, mas cheio da esperteza dos camponeses, ele tomava os convites e as ordens ao pé da letra e alcançava, por meio da deturpação do sentido da palavra, desordem e confusão. Sob a forma do louco, escondia-se a resistência do povo simples que, não apenas se defendia contra as exigências e a arrogância das diversas autoridades, mas também se opunha às tentativas de substituir o sólido e também erótico teatro popular por um teatro iluminista racionalista e burguês. Entretanto, durante a reforma do teatro do século XVIII, a personagem Hanswurst só permaneceu no teatro de bonecos e no teatro de arrabalde de Viena. Na segunda metade do século XIX, o diretor musical da corte da Baviera Franz Graf von Pocci escreveu numerosas peças para o primeiro teatro de bonecos permanente de Munique cuja personagem principal era o Kasperl Larifari. Faltava, no entanto, o impulso de crítica social característico dessa personagem; restou apenas o vício em comida e bebida e a inclinação à algazarra. No final do século XIX, o boneco Kasperl tornou-se peça integrante de brinquedos para crianças. No século XX, ele se transformou numa personagem moralmente positiva que deveria ensinar às crianças o comportamento adequado em diferentes campos da vida. Nessa manifestação, a função original desse personagem não é mais reconhecível.

Na novela *Pole Poppenspäler* vemos claramente que o boneco Kasperl já havia perdido "o seu impulso de crítica social" e, embora seja também protagonista nas peças apresentadas por Tendler, ele é a personagem que causa estardalhaço e comicidade, como podemos verificar na primeira apresentação vista por Paul:

> Ali estava, entre os criados do burgo, um boneco vestido de amarelo que se chamava Kasperl. Se esse sujeito não era engraçado, então não haveria jamais ninguém mais engraçado; ele fazia as piadas mais incríveis, de modo que todo o salão tremia às gargalhadas; no seu nariz, que era tão grande como uma salsicha, deveria haver, certamente, uma articulação; (STORM, 1998, p. 17).

O boneco Kasperl aproximará Paul de Lisei: "'Escute', comecei de novo, 'você poderia me fazer um favor; entre as suas marionetes existe uma que se chama Kasperl; eu gostaria de vê-la uma vez bem de pertinho.'" (STORM, 1998, p. 21) Em seguida, pode-se perceber o encantamento de Paul pela marionete:

> Com os braços cruzados, ali estava eu e observava o sujeito mais querido e mais engraçado do mundo. Ali ele bamboleava pendurado em seus sete fios; sua cabeça pendia para a frente, de modo que seus olhos olhavam fixamente para o chão, e o nariz vermelho caía como um longo bico no peito. 'Kasperle, Kasperle', eu dizia comigo mesmo, 'como você pende aí miseravelmente!' Ele respondeu assim: 'Espere só, meu garoto, espere só até hoje à noite!' – Era só nos meus pensamentos, ou Kasperl tinha mesmo conversado comigo? - (STORM, 1998, p. 22-23)

De acordo com a interpretação de Scherer (2008, p. 54), o boneco Kasperl "desempenha um papel tanto central quanto discrepante em todas as fases da cronologia familiar e, desse modo, une todos os níveis e aspectos da novela" que vão desde muito antes do encontro de Paul e Lisei: [a senhora Tendler] "é a filha do famoso marionetista Geiβelbrecht. Ele também fez o mecanismo no Kasperl; eu [o senhor Tendler] apenas entalhei-lhe o rosto." (STORM, 1998, p. 39), passando pela infância e juventude até o casamento de Paul e Lisei e a maturidade da vida adulta.

> *Pole Poppenspäler* pertence, portanto, não só às novelas artísticas, de recordação ou de desenvolvimento de Storm. Com a história da família também se narra a estabilização genealógica da segurança burguesa, apresentada em revoluções de tempo de uma época marcante. [...]. O marionetista Joseph Tendler entalha a cabeça de Kasperl e ganha com isso a filha de Geiβelbrecht, "que fez o mecanismo do Kasperl". A robusta e indestrutível *arte (Kunst)* da tornearia se une dessa forma a um *ofício* (*Handwerk*) que constrói a frágil e quebradiça articulação da "pequena personagem artística". O menino Paulsen a arruína quando ouve "um leve ruído dentro dela". O mecanismo precisa ser consertado pelo seu pai "que conhece esse interior do boneco" porque o próprio Tendler – embora reconhecido como colega – não tenha condições para tal. Feito isso, a marionete é "salva desta vez", de modo que "a alegre ressurreição" pode continuar a ser vista no pequeno e louco teatro do mundo. [...]
>
> Ao mesmo tempo, esboça-se aqui a nova fundação familiar, pois o ato de Paul une-o a Lisei que, do mesmo modo, tem uma relação de confiança com seu pai. O crime cometido pelas crianças, que com medo do castigo e diante da situação sinistra da boneca "morta" se escondem em uma caixa atrás do palco, não é levado em conta pelos pais [o senhor Paulsen e o senhor Tendler]. (SCHERER, 1998, p. 58-60)

Por outro lado, a marionete representa o frágil universo do mundo do artista em oposição à estabilidade e à segurança do mundo burguês que, como vimos, são representadas pela tília. No episódio já citado em que Paul pede para ver o Kasperl de perto, contrariando os pedidos de Lisei para não tocar no boneco, o menino quase o arruína: "fez-se um suave ruído no interior da boneca. Pare! Eu pensei, tire a mão daí! Você poderia ter causado uma desgraça!" (STORM, 1998, p. 23). Depois desse evento, apesar de ter sido consertado pelo pai de Paul, o boneco jamais será o mesmo, assim como a vida de Lisei e de sua família ao partir da cidade: como artistas mambembes, eles são muitas vezes confundidos com vagabundos. A dignidade da família de marionetistas só será restabelecida depois do encontro com Paul e do casamento dos dois jovens, mesmo assim, não há a reconciliação dos dois mundos.

Joseph Tendler ainda faz uma última apresentação com as suas marionetes, que resulta num grande fiasco. O boneco Kasperl é ridicularizado: devido à sua avaria, ele já não se movimenta com a mesma destreza durante a encenação: "Kasperl, que ele [Tendler] naquele momento segurava na mão com seus fios e que tinha uma cena com a bela Susanna, gingava convulsivamente com seu nariz artificial." (STORM, 1998, p. 69). Depois disso, uma pedra é arremessada da plateia, o que encerra definitivamente o teatro de marionetes:

> num arremesso bem direcionado, voou uma grande pedra no palco. Ela acertou em cheio os fios do boneco Kasperl; o boneco escorregou da mão de seu mestre e caiu no chão. [...] Todos gritavam e riam confusamente. 'Urra! Kasperl está morto! Lott está morta. A comédia acabou!' (STORM, 1998, p. 70).

Para Scherer (2008), o final trágico do boneco "inquietante, divertido e anarquista" representaria simbolicamente o destino da personagem num mundo prosaico e pragmático que ignora esse tipo de manifestação artística. O velho marionetista de Munique desiste, por fim, de seu teatro e vende os bonecos em um leilão. Kasperl, entretanto, havia desaparecido depois da última apresentação. Paul consegue reaver algumas marionetes, com exceção de Kasperl: "E, estranhamente, apesar de todos os esforços dispensados, eu não conseguia

saber em qual canto a boneca mais valiosa entre todas, o artístico Kasperl, tinha sido escondida. E o que era sem ele o mundo das marionetes!" (STORM, 1998, p. 72).

Abatido e cansado, Joseph Tendler morre. Durante seu enterro, alguém atira algo sobre a sepultura:

> Um olhar na sepultura confirmou o que eu já achava: em cima do caixão, entre as flores e a terra, que já havia coberto algumas delas, sentou-se ele, o velho amigo da minha infância, Kasperl, o pequeno sujeito mais engraçado do mundo. – Mas ele não parecia nem um pouco engraçado; o seu grande nariz bicudo pendia tristemente em seu peito; um dos braços, com o polegar engenhoso, estava esticado em direção ao céu, como se ele anunciasse que, depois de todas as peças do teatro de marionetes terem sido encenadas, lá em cima uma outra peça deveria começar. [...] então, Kasperl caiu também das suas flores para o fundo e foi coberto pela terra. [...] E foi assim que aconteceu. Fomos para casa, silenciosos e em paz; o engenhoso Kasperl, bem como nosso bom pai Joseph, não vimos nunca mais. (STORM, 1998, p. 74-75)

Esse episódio não chega a abalar a felicidade de Paul e Lisei que permanecem juntos durante muito tempo, mas evidencia, uma vez mais, a fragilidade do mundo do artista. Se considerarmos a novela como uma leitura para adolescentes (embora ela ultrapasse essa denominação), a "lição" de Storm é clara: o mundo do artista é perigoso e sujeito a muitos percalços; a solidez do artífice é que garante a realização e o domínio da vida em todas as suas esferas de modo pleno e conveniente. No entanto, uma leitura mais aguçada demonstra que Storm também alerta para a estreiteza desse mesmo mundo burguês que dá a Paul Paulsen um apelido de certo modo pejorativo que o acompanha por toda vida.

Scherer (2008) afirma que o emprego da personagem Kasperl como motivo de falcão (segundo a teoria de Heyse), não indica, em última instância, a passagem histórico-literária do Romantismo ao Realismo. Para ele, a novela conscientemente artística confirma, ao lado de seus inconfundíveis propósitos pedagógicos, uma tomada de posição tanto poética como poetizada em relação à

poesia romântica do coração (e seu entusiasmo artístico) na prosa realista de circunstâncias, respectivamente em relação à fantasia mágica da infância na desiludida e pragmática vida adulta. Com isso Storm, ao oferecer uma prosa altamente artística em sua novela realista, apresenta um modelo de vida artística para a burguesia:

> A novela realista confirma o horizonte de valores da ordem burguesa na medida em que marca os limites do conveniente e aceitável em relação ao estranho, ao isolado, ao ameaçador e ao sinistro. Elementos inquietantes como uma família de artistas mambembes ou o entusiasmo juvenil pela arte, tão logo comecem a pôr em risco uma profissão regular, são reprimidos e refreados, com o jardim "natal" diante da casa com a grande tília. Aqui, sobre o banco são negociados os aspectos problemáticos da arte e integrados no realismo pragmático do mundo adulto tão logo seus impulsos humanitários sejam úteis à vida numa sociedade burguesa. (SCHERER, 2008, p. 56)

A leitura a que se pode chegar é que Storm não confirma nem sanciona o mundo burguês, pois, entre outras coisas, a sua personagem irá carregar pelo resto da vida o apelido pejorativo que lhe foi dado. Ao mesmo tempo, o destino concedido aos "obscuros Schmidt" reitera a estreita e mesquinha visão de mundo da burguesia, que exclui e condena tudo o que possa parecer estranho e fora dos padrões estabelecidos. Por outro lado, não há tampouco uma confirmação do mundo do artista em detrimento do mundo burguês, porque aquele é permeado de perigos e de ilusões, mesmo que nele transite também gente honrada e honesta. Paul e Lisei, embora renunciem à vida artística, continuam servindo a ela: ele como artífice, ela como a pequena boneca-borboleta. Storm se vale muito mais aqui de seus ideais humanistas, que veem no homem a possibilidade de transformação e de desenvolvimento, por meio da ética e do compromisso social.

A escolha do tema – a história do filho de artesãos Paul Paulsen que se une quando criança à filha de artistas mambembes – é colocada ao mesmo tempo como uma vantagem pragmática e estético-autônoma. A divisão entre a narrativa idílica da infância no fim do verão e a desiludida história de adultos no inverno corresponde à dupla de poesia e realismo: Paul e Lisei se conhecem quando

crianças, desfrutam de uma época da mais pura alegria infantil, se separam e se encontram doze anos depois. O jovem aprendiz, que está em seus três anos de peregrinação, salva o pai de Lisei da prisão. Depois do casamento, ele se responsabiliza pelo abalado marionetista. Entretanto, para Scherer (2008 p.56-57):

> A força estética do teatro de marionetes – sua "vida inquietante" nos fios de um poder enorme que atrai "o olhar de Paul magneticamente"-, toca pelas vestimentas "bordadas em dourado", fulgura como "ouro e prata", embora "as lantejoulas douradas e prateadas" sejam apenas de "restos" de tecido que não custam nada. É exatamente este "brilho de contos de fadas" que volta, cercando Lisei "apesar de suas roupas desbotadas", na cor da cortina vermelha do teatro de marionetes, o "vermelho" da indumentária do conde Siegfried e na cor correspondente das entradas para o "templo maravilhoso" e, finalmente na "pequena boca vermelha", no rubor de alegria. É esse efeito mágico que entra em cena através de uma cortina, como aquele véu que é imaginado atrás do "mundo misterioso" do maravilhoso, mesmo que o "outro lado" pareça, na verdade, "bastante lastimável, triste". São exatamente essas luzes e esse brilho, apesar de tudo ser usado e sem valor, que o narrador Paulsen pinta com todas as cores diante dos olhos do jovem ouvinte [...] A história desiludida do mundo adulto não age completamente de modo tíbio, porque a "boneca borboleta" Lisei não perdeu como esposa o seu encanto anterior. "O narrador se cala, e eu vejo em sua bela face uma expressão silenciosa de alegria, como se tudo que ele me contou, embora seja passado, não se perdeu."

Com a morte dos pais de Lisei, cuja atividade, como já referimos, remonta à histórica e real pessoa do titereiro Georg Geiβelbrecht, há uma tendência a se pôr fim a essa prática artística, porém, apenas de modo externo, pois a força prodigiosa de sua poesia não se perde. Os motivos sociais e históricos do declínio dessa forma de teatro tampouco ficam de fora: de um lado, a estrutura social enfraquece o interesse no teatro sob o signo da industrialização; de outro, o público decai: a juventude, depois da guerra de libertação, tornou-se abandonada, desenfreada. O próprio casal Paulsen não participa da última apresentação, no entanto, as revoluções sociais não destroem a tradição da família. Lisei torna-se domiciliada na terra natal de Paul que, como filho de artesãos, esteve fora de casa apenas por um tempo determinado. Já o descuidado filho do "obscuro Schmidt", que atrapalha a última apresentação e rouba o boneco Kasperl, tem que mendigar

como o eterno judeu Ahasverus, pois seu pai decaíra em função do álcool e do jogo, de modo que não mais encontrou emprego na fábrica de tecidos. Desse modo, transitam aqui a oposição entre a complexidade burguesa de estar assentado e a falta de um lugar fixo, de honra e de amizade, entre a pátria sobre o banco embaixo da tília e a falta desta mesma pátria aos artistas errantes que viajam de norte a sul.

Ainda de acordo com a opinião de Scherer (2008), a engraçada e estranha personagem Kasperl une não só a genealogia da família, mas também as fases histórico-literárias que vão da *Goethezeit* ao Realismo. Dessa forma, o boneco Kasperl é uma personagem com uma perspectiva dupla. Ele é um boneco mecânico bem como um ser artificial e uma personagem de reflexão poética da técnica narrativa novelística no contexto da época. No final, o filho do "obscuro Schmidt" atira o Kasperl na sepultura de Tendler durante o enterro – diante de uma multidão "vestida de negro", que se comporta como *voyeurs*. No entanto, mesmo durante o enterro, há a utopia de uma possível "ressurreição".

Scherer (2008) ressalta que Storm, com o sermão do pastor, deixa entrever uma esperança de "ressurreição" para boneco Kasperl na poesia novelística, ou seja, por meio da força rediviva da voz na narrativa familiar. Pode-se perceber esta força na "vida inquietante" da boneca morta por uma voz que parece vir de fato de sua boca:

> Mas ele não parecia nem um pouco engraçado; o seu grande nariz bicudo pendia tristemente em seu peito; um dos braços, com o polegar engenhoso, estava esticado em direção ao céu, como se ele anunciasse que, depois de todas as peças do teatro de marionetes terem sido encenadas, lá em cima uma outra peça deveria começar. (STORM, 1998, p. 74)

Para Scherer essa voz também é confirmada pela voz imaginada da mãe no momento em que Paul decide voltar para casa e casar-se com Lisei: "Era como se eu ouvisse a voz de minha mãe dizendo: Segure esta mão e volte com ela! Assim, você terá de novo sua pátria!" (STORM, 1998, p. 60).

A esperança de “ressurreição” da marionete também remete ao Romantismo. Na narrativa *O vaso de ouro*, de E. T. A. Hoffmann, a vida do artista só é possível para o jovem Anselmus em outro plano, no caso, em Atlântida. Em *Pole Poppenspäler*, somente lá em cima, além da morte, é que outra peça poderia começar.

De fato, o boneco Kasperl é o motivo de falcão da novela, como Storm já havia enfatizado para Heyse. Ela é, segundo Scherer (2008), a alegoria central de uma poesia do coração passada (*vergangen*) (portanto, da juventude, do Romantismo) na prosa atual das relações (portanto, do mundo adulto, do Realismo). Finalmente, ela une também as duas partes da novela, ou seja, a desiludida história adulta com a idílica história da infância e aquilo que só aparece ali, os motivos românticos do maravilhoso, que mais uma vez demonstram a fascinação de Storm por pares infantis. Com isso, Storm não une só a época da *Goethezeit*, passando pela fase de transição por volta de 1830 (*Vormärz/Biedermeier*) com a novela do Realismo.

> Reconhece-se aqui a representação do Realismo pela pesquisa minuciosa de localidades concretas, no esclarecimento empírico do “maravilhoso” e pela precisão histórica do tempo, não somente nas fontes, que, por exemplo, transformou o conteúdo do *Fausto* para o teatro de marionetes segundo a edição de Karl Simrock (1846) ou a histórica apresentação do marionetista Geißelbrecht em Husum. Storm também se esforça em conseguir uma exatidão linguística do alemão do sul, mesmo sendo “idealizada”. (SCHERER, 2008, p. 62)

Em carta a Georg Scherer (na época crítico literário em Stuttgart) de 8 de fevereiro de 1874, por ocasião dos trabalhos de revisão de seu texto, Storm escreve: “[...] fui até mesmo atrevido por deixar metade das personagens falar um dialeto do sul da Alemanha.” (EVERSBERG, 2012). Há de se considerar também que Paul e sua família falam *Plattdeutsch*, o dialeto do norte da Alemanha.

Outra questão bastante relevante no texto, como demonstra Scherer mais uma vez é a metáfora da tornearia (cortar madeira) e do fiar – no seu tempo de aprendiz Paul consertou uma roca, e Lisei muitas vezes sentou-se para fiar ao

lado da senhora Paulsen – que indica os princípios de representação do Realismo Poético: o ofício habilidoso e útil é trazido sob o signo da poética atual da novela, que conservou o sentido para a sobrevivência da arte da poesia romântica.

Entretanto, Paul é, naturalmente e em princípio, um artífice que realiza as exigências de desenvolvimento e de adequação aos comportamentos da época. Apenas isso garante a sobrevivência do lar, como comprova o amargo destino dos "obscuros Schmidt". A tornearia está intimamente ligada ao ato de narrar e torna-se uma autorreflexão do programa narrativo sob o signo de uma realista "poesia da poesia". Tão logo se levante a tão discutida pergunta sobre a relação entre o mundo do artista e o mundo burguês na sociedade burguesa, a história nos dá uma resposta igualmente pragmática e dedicada à arte. Narrar de modo realista seria como um aconselhamento para a vida, numa arte didática que constrói as suas habilidades de artesão no horizonte da tradição de Goethe. O final feliz do casal reconciliado, que salva os idílicos momentos da sua infância na felicidade da vida burguesa, com as adversidades do mundo, confirma a função significativa desse narrar. .

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu da necessidade de oferecer um estudo um pouco mais detalhado sobre a obra de Theodor Storm, sobre o Realismo Poético e também sobre a novela alemã, embora a ênfase tenha sido dada apenas a uma obra.

No início deste texto, procurou-se dar uma visão geral da vida pessoal de Storm, seus anseios, sua família, seu trabalho e suas posições políticas – estas últimas com o intuito de desmistificar a concepção de que o autor era um apolítico, e que suas obras remetiam apenas a um regionalismo típico da época literária em que se insere. Pôde-se verificar, como afirmou Jackson (2001), que as personagens de Storm vão mais além do que a mera descrição das "pessoas simples" e que, pelo contrário, assumem um papel muito mais atuante – e por que não político – na reflexão do pragmatismo da sociedade burguesa do século XIX.

Ao revisitar o gênero novela, pôde-se vislumbrar sua importância dentro dos estudos literários, principalmente no contexto da literatura alemã e, acima de tudo, durante o Realismo Poético, quando atingiu seu apogeu. As teorias postuladas por autores como Goethe, os irmãos Schlegel ou Paul Heyse, permanecem válidas e atuais, a despeito da evolução do gênero.

O tema da oposição entre o artista e o burguês, tema esse bastante caro aos autores alemães, de Goethe aos românticos, de Storm a Thomas Mann, configura-se em *Pole Poppenspäler* de maneira minuciosa e altamente artística. Por meio da representação dos motivos da tília e do boneco Kasperl – esse considerado pelo próprio Storm o "motivo de falcão" segundo a teoria de Paul Heyse – pôde-se investigar de que maneira a alteração dos pressupostos históricos provoca alterações na representação do conflito entre as mentalidades do artista e do burguês. Até o Romantismo, o mundo do artista era almejado, mesmo que fosse somente alcançado em determinadas circunstâncias, que muitas vezes ultrapassavam o mundo real. Já em Pole Poppenspäler, eles convivem lado a lado, na figura da personagem "borboleta Lisei", na arte da

tornearia, que serve à arte do teatro, da imaginação e da poesia. Como afirma o narrador no final da história, de fato: “Eram pessoas magníficas, Paulsen e sua marionetista Lisei!” (STORM, 1998, p. 76).

Storm, ao usar o motivo como recurso estilístico, alcança o rigor e a coesão estéticos almejados pela novela como gênero literário alçando-a a um patamar mais elevado. Como Thomas Mann afirmou em seu ensaio *Theodor Storm*, de 1930 (*Essays*, vol. 3: *Ein Appell na die Vernunft*, 1926-1933, org. por Hermann Kurzke e Stephan Stachorski, Frankfurt a. M., 1994, p. 229, apud DEUPMANN, 2008, p.15): “Ele é um mestre, ele permanece”.

6. REFERÊNCIAS

AUST, Hugo. *Novelle*. 3ª. ed. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1999. (Sammlung Metzler; Bd. 256)

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. (Tradução de Torrieri Guimarães). SP: Abril Cultural, 1981.

DEGERING, Thomas. *Kurze Geschichte der Novelle*. München: Fink, 1994. (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher, 1798)

DEUPMANN, Christoph (org.) *Interpretationen. Theodor Storm Novellen*. Stuttgart: Reclam, 2008. (Reclams Universal-Bibliothek, nº. 17534).

EVERSBERG, Gerd. *Pole Poppenspäler. Literaturwissenschaftlichen Informationen und didaktische Überlegungen.* Disponível em: HTTP://www.storm-gesellschaft.de/struktur/php/print.php?seite=sub777779 Acesso em: 18/7/2012.

FREUND, Winfried. *Novelle*. Stuttgart: Reclam, 1998. (Universal-Bibliothek; Nr. 17607: Literaturstudium).

_____. *Theodor Storm. Pole Poppenspäler*. Hollfeld: C. Bange Verlag, 2003. (E-Book).

HENTSCHEL, Uwe. (2005), *Der Lindenbaum in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. Orbis Litterarum, 60: 357-376. doi: 10.1111/j.1600-0730.2005.00843.x Disponível em: HTTP:/onlinelibrary.wiley.com/journal/10.111/(ISSN)1600-730/homepage/contact.html Acesso em: 08/2/2013.

JACKSON, David A. *Theodor Storm. Dichter und demokratischer Humanist*. Eine Biographie. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001.

KRÄMER, Herbert (org.). *Theorie der Novelle*. Stuttgart: Reclam, 1992.

LAAGE, Karl Ernst. *Theodor Storm. Leben und Werk*. Husum: Husum Druck- und Verlagsgesellschaft, 2007.

LÜTTRINGHAUS, Beate. Anmerkungen. In: STORM, Theodor. *Pole Poppenspäler*. Stuttgart: Reclam, 1998. P. 79-95.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* São Paulo: Cultrix, 1974.

RATH, Wolfgang. *Die Novelle: Konzept und Geschichte*. Göttigen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.

SCHERER, Stefan. Pole Poppenspäler. Romantische Poesie der Kindheit in realistischer Prosa der Erwachsenwelt. In: DEUPMANN, Christoph (org.) *Interpretationen. Theodor Storm Novellen*. Stuttgart: Reclam, 2008. (Reclam Universal-Bibliothek, nº. 17534). (p. 48-67)

SCHUMANN, Willy. Storm und Thomas Mann: Gemeinsames und Unterschiedliches. In: *Monatshefte*. University of Wisconsin Press. Vol. 55, nº. 2, Thomas Mann Number (Feb., 1963), PP. 49-68. Disponível em: HTTP:/www.jstor.org/stable/30156254. Acesso em: 14/11/2012.

STORM, Theodor. *Pole Poppenspäler*. Stuttgart: Reclam, 1998. (Universal Bibliothek Nr. 6013)

STORM, Theodor. In: *Theodor Storm. Werke in einem Band*. (Org. por Peter Goldammer). München: Carl Hanser Verlag, 1988. p. 12.

VINÇON, Hartmut. *Storm*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1972.

WIESE, Benno von. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1957.

WOELM, *Elmar.* “Linde”. In: _____. *Mythologie, Bedeutung und Wesen unserer Bäume.* (e-Book). Münster: Edition Octopus, 2006, p. 107-111. Disponível em: www.bambusgarten.com Acesso em 08/02/2013.

Dicionários

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Disponível em: HTTP:/dwb.uni-trier.de

Duden Fremdwörterbuch. Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverlag*, 1990.*

Langenscheidts Wörterbuch. Portugiesisch. München: Langenscheidt, 2001.

Langscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Berlin und München: Langscheidt, 2001.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento. Itália e França.* (Trad. de Tercio Redondo). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BAUMANN, Barbara und OBERLE, Birgitta. *Deutsche Literatur in Epochen*. München: Max Hueber Verlag, 1990.

BEUTIN, Wolfgang *et alii. Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1992.

CARPEUX, Otto Maria (org.). *Novelas alemãs*. (Vários tradutores). São Paulo: Cultrix, 1963.

CERVANTES, Miguel. *Novelas exemplares*. Trad. De Darly N. Scornsienchi. São Paulo: Abril, 1970.

CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura. Formalistas russos*. (Vários tradutores). Porto Alegre: 1971. P. 205-226.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios, nº 103).

DOERING, Sabine (org.). *Heinrich von Kleist*. Stuttgart: Reclam, 2009. (Reclam Universal-Bibliothek Nr. 15209.

EICHENDORFF, Joseph von. Aus dem Leben eines Taugenichts. In: *Sämtliche Erzählungen*. Herausgegeben von Hartwig Schultz. Stuttgart: Reclam: 1998. Pp. 85-183.

FASOLD, Regina. Romantische Kunstautonomie versus Realismuskonzept um 1864. Über die Bedeutung von Storms Märchen für seine realistische Poetik. In: DETERING, H. e EVERSBERG, G. (org.). *Kunstautonomie und literarischer Markt*. Konstellation des Poetischen Realismus. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003. P. 65-81.

FONTANE, Theodor. *Mathilde Möhring*. Disponível em: HTTP://www.zeno.org/Literatur/M/Fontane,+Theodor/Erz%C3%A4hlung/Mathilde+Möhring acesso em 26/8/2012

GRÖBLE, Susanne (org.) *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart: Reclam, 2008. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 15222).

HEYSE, Paul. L'arrabiata. In: *Três novelas*. Trad. Herbert Caro. RJ: Editora Opera Mundi, 1971. P.55-78

HOFFMANN, E. T. A. *O vaso de ouro*. Uma lenda dos tempos modernos. Lisboa: Veja, s/d

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. (Trad. de Pedro Süssekind). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

_____. *Über das Marionettentheater*. Disponível em: HTTP://www.zeno.org Acesso em 07.02.2013.

KLUGE, M e RADLER, R. *Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. München, Kindler Verlag, 1974.

KUNZ, Josef. *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1970.

LEAL, José Carlos. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, s/d.

LEFEBVRE, J. *Theodor Storms Märchen im Deutschunterricht der Oberstufe,(2009)*.. Disponível em: http://www.storm-gesellschaft.de/?seite=60231 Acesso em: 28/02/2013.

_____. *Theodor Storms Märchen einer 7. Klasse, (2009)*. Disponível em: http://www.storm-gesellschaft.de/?seite=60231 Acesso em: 28/02/2013.

PASTOR, Eckart. *Die Sprache der Erinnerung: zu den Novellen von Theodor Storm*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988.

ROSENFELD, Anatol. E. T. A. Hoffmann. In: *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates; v. 257). Pp. 29-40.

STORM, Theodor. A casa de Bulemann. In: MANGUEL, Alberto (org.). *Contos de horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P. 314-332.

STORM, Theodor. Immensee. Trad. João Távora. In: *Novelas do mundo*. São Paulo: Melhoramentos, s/d. P. 97-140. (nº. 5).

STORM, Theodor. O afogado. Trad. João Távora. In: *Novelas do mundo*. São Paulo: Melhoramentos, s/d. P. 11-94. (nº. 5).

STORM, Theodor. O homem do cavalo branco. Trad. João Távora. In: *Novelas do mundo*. São Paulo: Melhoramentos, s/d. P. 7-142. (nº. 5).

STORM, Theodor. *Pole Poppenspäler*. Stuttgart: Reclam, 1998. (Universal Bibliothek Nr. 6013)

TIECK, Ludwig. *Feitiço de amor e outros contos*. Trad. Maria Ap. Barbosa e Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. P. 147-166.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WIESE, Benno von. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1957.