

## FORMAS DA “NARRATIVA ENQUADRADA” NA NOVELA ALEMÃ DO REALISMO POÉTICO

*Olívio Caeiro*

A imprecisão que caracteriza o uso da terminologia própria das ciências literárias é um dos obstáculos que se deparam, não só ao historiador e ao crítico da literatura, mas talvez principalmente a quem, por dever de ofício, pretende comunicar a uma massa discente os conhecimentos tradicionais da cultura. Raramente as fontes de consulta se mostram de acordo na aplicação dos conceitos-chave que designam épocas ou correntes, como o de classicismo, romantismo, naturalismo, etc., pois que a sua definição e a sua delimitação cronológica envolvem fenômenos históricos e socioculturais de tal complexidade, com tais zonas de coincidência e de interpretação, com tanta variedade do fator humano individual que neles intervém, que os solenes conceitos acabam por reduzir-se, quantas vezes!, a simples comodidades didáticas. O mesmo diremos das designações puramente formais, como o conceito de *estilo*, a distinção entre o *hino* e a *ode*, entre *romance* e *novela*, entre *tema* e *motivo*, etc., cuja aplicação, além de variar de país em país, ainda varia de indivíduo para indivíduo. Aí está um objeto que bem merecia mais uma das tentativas da padronização internacional que se está tentando nos mais variados campos científicos!

Vêm-nos estas reflexões a propósito dum curso que recentemente professamos na Universidade de Lisboa sobre a novela alemã na corrente do Realismo Poético e cuja meditação aliás originou a perspectiva que escolhemos neste breve ensaio. Mas, para que a comunicação se tornasse possível, foi indispensável começar por estabelecer com os alunos uma espécie de *entente cordiale* sobre a noção e a utilização de alguns conceitos, tais como o de “novela”, “narrativa enquadrada” e “Realismo Poético”, contidos no título do nosso ensaio. Isto é, tivemos que criar uma linguagem comum em que todos nos entendêssemos, antes de encetarmos uma especulação problemática; tanto mais que, para além das divergências terminológicas já conhecidas, havia que acomodar à língua portuguesa algumas designações a importar dos autores germânicos.

E', pois, pela delimitação de “novela”, de “narrativa enquadrada” e de “Realismo Poético” que aqui vamos também principiar.

\*

\*       \*

Só por comodidade de expressão, e à míngua de termo mais apropriado em português, usaremos aqui *novela* no sentido do alemão *Novelle*. A designação alemã para esta forma narrativa provém, em última origem, como é evidente, do étimo latino *novella*, em princípio um termo jurídico do código justiniano, que na Itália do século XII entra na terminologia literária para designar uma breve narrativa, em verso ou em prosa, em que se procura comunicar (ainda de acordo com o sentido etimológico) um acontecimento *novo*, e por isso mesmo insólito e sensacional, mas do âmbito da realidade possível. E' pela via italiana que o étimo se comunicou à Europa culta; porém, ao passo que o inglês *novel* hoje designa claramente o *romance*, o português *novela* (tal como o francês *nouvelle*) parece distinguir-se daquele por uma menor extensão e uma estrutura necessariamente mais rudimentar, que a aproximam do conto e com ele a confundem. A sinonímia conto-novela é mesmo prática corrente nos dicionários.

Na Alemanha, quando a apropriação *Novelle* aparece em 1764, no prefácio de Wieland à 2.ª edição do *D. Sílvio de Rosalva*, o autor traça também a sua distinção do romance, pela simplicidade do plano e a menor extensão da fábula, e noutro escrito de 1805 acrescenta que a *Novelle*, ao contrário do conto popular (*Märchen*), não decorre num mundo fantástico ou utópico, dirige-se aos acontecimentos possíveis nas condições do quotidiano. Depois, no tratamento que sucessivamente lhe é impresso por Goethe, por H. v. Kleist, pelos românticos, pela geração do Realismo Poético, a novela adquire na Alemanha feições que a individualizam em relação às formas congêneres europeias. Ela veio mesmo a constituir uma das manifestações mais preponderantes e mais originais da literatura alemã no século XIX. Por isso E. K. Bennett, reconhecendo que o fenómeno não dispõe de designação própria em inglês, intitula a sua história da novela alemã: *A History of the German "Novelle"* (Cambridge U. P., 1965, 1.ª ed. 1934).

Não vamos aqui historiar (para não nos arredarmos do objeto em vista) a evolução que a novela ali percorreu a partir das *Conversas de emigrados alemães* (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*), que Goethe compôs em 1794-5 e foram o grande impulso

para a novela romântica. Remetemos o leitor para a bibliografia especializada (1). Convém todavia sublinhar que, justamente porque a sua evolução atravessa uma fase da história literária alemã riquíssima de cambiantes e dos gênios criadores mais distintos entre si, difícil se torna construir uma definição abrangendo toda a variedade dos espécimes. E. K. Bennett propõe esta síntese: “A *Novelle* é uma narrativa em prosa, geralmente mais curta que o romance, tratando duma situação, conflito, evento ou aspecto duma personalidade, de natureza peculiar; narra alguma coisa de *novo*, no sentido de insólito ou surpreendente” (2).

Será isso o que a prudência nos autorizava a aceitar, e, mesmo assim, como a definição deixa entender, ainda podíamos objetar com exemplos de novelas mais extensas que alguns romances.

Em que consiste então o específico da novela alemã? A nosso ver, em primeiro lugar, justamente naquele insólito dum acontecimento central que gera um ponto de viragem na linha narrativa e em torno do qual vai desenrolar-se uma ação em círculo fechado. É esta característica estrutural que a distingue da narrativa progressiva do conto ou do romance, mesmo da de outras formas menores, como a *Erzählung* e a *Kurzgeschichte*. Aí, curiosamente, aproxima-se a novela do baladesco: dir-se-ia que na definição de E. K. Bennett bastaria substituir *narrativa em prosa* por *narrativa em verso*, e estávamos perante a balada. Somente (e nisso se mostra omissa aquela definição), vem em segundo lugar que a novela, ao invés do conto e da balada, nos situa quanto possível num universo familiar. Chegará por vezes à beira do fantástico, dar-nos-á uma suspeita da sua existência, mas nunca a autêntica novela perde a radicação no concreto, a intimidade com o real quotidiano (3).

\*

\* \* \*

---

(1) — E. K. Bennett, *op. cit.*; Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, Munique 1964; Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1960; Joseph Kunz, *Geschichte der deutschen Novelle von 18. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, in *Deutsche Philologie im Aufriss*, vol. II, pg. 1795 segs., Berlim 1964; Fritz Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, Munique 1957; Richard Thieberger, *Le genre de la Nouvelle dans la littérature allemande*, Paris 1968; Benno von Wiese, *Novelle*, Stuttgart 1969.

(2) — *Op. cit.*, pg. 1.

(3) — Sobre as coincidências e distinções entre a novela e outras formas narrativas, vd. J. Klein, *op. cit.*, pg. 8 segs. — Ainda sobre a questão controversa da definição de *Novelle*, vd. Donald Lo Cicero, *Novellentheorie. The practicability of the theoretical*, Haia 1970.

As dificuldades duma teoria sobre a novela agravam-se ainda com a presença de determinados elementos cuja recorrência parece torná-los indispensáveis — é como se eles fizessem parte da essência desta forma narrativa. Assim, Paul Heyse, em prefácio à coletânea *Tesouro de novelas alemãs* (*Deutscher Novellenschatz*, 1871), enuncia a famosa *teoria do falcão*. Tendo em mente a 9.ª história do 5.º dia do *Decameron* de Boccaccio, intitulada *O falcão*, nela vê Paul Heyse a genuína essência da novela, pelo nítido recorte da fábula, redutível às cinco linhas com que o próprio Boccaccio começa por sintetizá-la, em íntima associação com a existência dum objeto simbólico — ali um falcão —, que confere a essa novela um cunho inconfundível. Cada novela seria pois dotada dum símbolo concreto que a individualiza. Ora, se isto é verdadeiro para *A faia dos judeus* (*Die Judenbuche*) de Annette von Droste-Hülshoff, para *A aranha negra* (*Die schwarze Spinne*) de Jeremias Gotthelf, e para tantas cujos títulos já em si contêm a promessa do objeto simbólico (tal como *O falcão*), muitas outras podem citar-se onde falta esse elemento, e nem por isso hesitamos em classificá-las de novelas.

Outra das características recorrentes (embora não de observância obrigatória) é o recurso à *narrativa enquadrada*. Eis um dos pontos em que nos foi necessário estabelecer com os alunos a convenção terminológica a que já aludimos. A expressão *narrativa enquadrada*, divulgada no ensino superior como correspondência do alemão *Rahmenerzählung*, tem ocasionado confusões. Trata-se dum tipo de construção épica, em que uma ou mais narrativas se subordinam a uma outra narrativa ou situação, esta introduzida pelo autor para funcionar simultaneamente como enquadramento ambiental e elemento de aglutinação daquelas. O plano enquadrante é designado em alemão por *Rahmen*, e cada um dos planos enquadrados por *Binnengeschichte* ou *Binnenerzählung*. Daí a tendência natural dos alunos para usarem *narrativa enquadrada*, ora no sentido genérico de *Rahmenerzählung* (a técnica estrutural), ora no sentido restrito de *Binnengeschichte* (a narrativa subordinada ao enquadramento). Do nosso convênio resultou a solução seguinte, norma que aqui também adotaremos:

*Rahmenerzählung* = narrativa enquadrada  
*Rahmen* = moldura  
*Binnengeschichte* = narrativa interior

E' de múltiplas possibilidades da narrativa enquadrada que aqui nos vamos ocupar. A atenção que últimamente temos vindo a dispensar ao estudo da novela alemã no Realismo Poético convenceu-

nos de que o exame daquela forma tectônica, conforme o tratamento sucessivo dos vários autores, pode documentar de maneira sugestiva, não só a estilização e o requinte a que então ascendeu a prática da novela, mas também uma evolução estética no seio do Realismo Poético, a distanciar-se progressivamente do patrimônio romântico e iluminista e a acercar-se dos movimentos simbolistas e impressionistas do fim do século. A comprová-lo, selecionamos alguns exemplos que nos pareceram representativos, alinhamo-los por uma ordem que, não sendo em rigor a cronológica, será a mais apropriada à perspectiva diacrônica em vista, e vamos passar à sua análise. Mas, antes, deixamos ainda uma nota acerca do Realismo Poético.

\*

\*        \*

Já noutra lugar chamamos a atenção para as dificuldades e a divergência de critérios quanto a definir e delimitar aquela corrente literária, e ali indicamos as pistas bibliográficas a quem interesse aprofundar o problema (4). O que neste momento nos importa é fixar o sentido em que aqui convencionamos usar a expressão *Realismo Poético*. Ora os textos em que vamos apoiar-nos situam-se, como adiante se verá, entre 1828 e 1855, o que parece contrariar a balizagem freqüentemente adotada de c. 1850-1890, isto é, o período que medeia entre o fim do Romantismo e o começo do Naturalismo.

Na verdade, por um lado achamos vantagem em recuar os limites iniciais do Realismo Poético, nele englobando o *Biedermeier* (1815-1848, ou seja, do fim das campanhas napoleônicas à revolução de Março), a fim de aí incluirmos dois autores indispensáveis ao nosso propósito: Franz Grillparzer e Jeremias Gotthelf. De resto, nunca achamos muito convincente uma distinção profunda entre os dois conceitos. Essa honesta literatura do *Biedermeier*, tranqüila e otimista, mais virada para o idílio doméstico e os encantos da vida rústica que para a contestação político-social do movimento seu contemporâneo — *A Jovem Alemanha* —, descobrindo no prosaísmo do quotidiano os encantos duma poesia oculta, mas sem o delírio imaginativo dos românticos — não será o perfil que se repete na literatura do Realismo Poético, de que o *Biedermeier* é o precursor imediato?

Por outro lado, não vimos necessidade de selecionar os nossos exemplos para além da década de 50 (justamente o ápice do Realis-

---

(4) — No nosso ensaio: *O baladesco e a poesia de Eduard Mörike (1804-1875)*, in *Revista da Faculdade de Letras*, III-12, Lisboa 1969.

mo Poético), porque ali achamos representadas, quase lado a lado no tempo, as tendências que nos importava equacionar.

\*

\*      \*

### *Jeremias Gotthelf e a tradição boccacciana*

Boccaccio criou no *Decameron* o tipo clássico da moldura: um grupo de indivíduos de boa sociedade, reunidos por força duma situação accidental que promete prolongar-se (neste caso a fuga a uma epidemia de peste que grassava em Florença), vão contando histórias para quebrar a monotonia dum tempo forçado. Também Chaucer, fosse por sugestão direta ou por outra via qualquer (está por comprovar se de fato conheceu o *Decameron*), juntou os seus peregrinos numa estalagem na Inglaterra do século XIV e pô-los a contar histórias a caminho de Cantuária. As narrativas selecionadas pelos dois autores, numa variedade tonal que vai do heróico ao obsceno, procuram servir o agrado dum círculo social, mais homogêneo, embora, no caso de Boccaccio, mas onde, então como hoje, há gostos para tudo.

A pitoresca apresentação que Chaucer nos faz dos seus peregrinos (deixando-os depois intervir ao longo da obra, em contraponto de caracteres, no comentário à atuação dos outros narradores) confere à sua moldura uma função que não é meramente aglutinante. Se as narrativas interiores constituem, por assim dizer, a parte lúdica da obra, o recreio para a imaginação do leitor, essa panorâmica mental da Inglaterra do século XIV que elas nos proporcionam é intimamente completada por uma chamada à realidade, naquele fresco movimentado e policromo da moldura.

Resta saber até que ponto o grande poeta inglês tencionava aperfeiçoar a conexão estrutural, se houvesse completado os *Contos de Cantuária*. Boccaccio, que completou o *Decameron*, já pôde então deixar-nos um quadro mais aperfeiçoado, mais definitivo, em que a moldura assume no contexto da novela uma função do maior relevo. Nella se dá uma descrição impressionante da perturbação em que se achava a cidade de Florença; depois seguem-se-lhe as narrativas agrupadas por jornadas, cada uma destas subordinada a temática própria e precedida dum cerimonial galante por parte dos narradores. Assim, é na moldura que se contém a mensagem da obra: o universo criado naquela casa de campo converte-se na reconquista dum paraíso perdido, como fuga que é duma situação de caos.

Raras composições literárias terão desfrutado da popularidade do *Decameron*. Na Alemanha dos fins do século XVIII, quando Goethe inicia o surto novelístico (5) com as *Conversas de emigrados alemães*, é ainda a tradição de Boccaccio que está presente. A composição de Goethe é uma narrativa enquadrada, e por sinal paralela à do *Decameron*: um grupo de aristocratas alemães da margem esquerda do Reno, expulsos dos seus castelos pelos exércitos da Revolução Francesa, buscam refúgio numa casa de campo; junta-se-lhe de surpresa outro grupo, igualmente acochado pelas vicissitudes da guerra, gera-se entre eles a controvérsia política, e a fim de restabelecer a harmonia social, tal como em Boccaccio, o capelão da família organiza entre os circunstantes o ciclo de narrações que constitui o corpo interno da obra.

Numa fase incipiente do Realismo Poético, também alguns autores aderem ainda à convenção da narrativa enquadrada, com o aparato de entretenimento social típico de Boccaccio, mas vai-se perdendo o caráter cíclico, ainda presente em Goethe, e imprimem-lhe uma estilização e uma subtileza de intenções que ultrapassam o *Decameron* e aquela primeira tentativa goetheana, mostrando o fruto das experiências que a prática da novela entretanto havia acumulado na literatura alemã. Sirva-nos de exemplo *A aranha negra*, do suíço Jeremias Gotthelf, publicada em 1842.

Esta novela tem por enquadramento uma festa de batizado em zona rústica do cantão de Berna. Jeremias Gotthelf, pastor protestante radicado na região, dá-nos nessa moldura uma descrição realista e assaz pitoresca dos costumes dos camponeses, sua mentalidade e interesses. O quadro tem o seu quê de idílico. Trata-se duma comunidade rural perfeitamente conforme com o âmbito da sua existência, praticando uma exploração agrícola que corre de feição, longe do bulício urbano e das ambições mesquinhas, unida pela prática comum da virtude, dos prazeres inocentes e do temor a Deus. Mas logo aí afloram alguns elementos que carecem de desenvolvimento, pois aquela sociedade, confinada ao perfil das montanhas que a cercam, ocupa um espaço definido desde tempos remotos e vive a interrogação da sua continuidade. Está portanto em jogo o destino histórico do Homem. Ora o simbolismo do ato que decorre — o acolhimento dum novo membro na grei religiosa e sua purificação da mancha do pecado — vem enriquecer o elemento histórico com um sentido espiritual: o destino do Homem cristão.

---

(5) — Usaremos aqui “novelístico” no sentido estrito de “respeitante à novela”

Eis a temática que Gotthelf vai desenvolver na narrativa interior. A contemplação da estranha trave de madeira que forma uma das ombreiras da janela, em contraste com o branco imaculado da fachada dessa casa rústica (como a mancha do pecado que se enquista na pureza original da alma) começa por intrigar os circunstantes e acaba por levar o decano da família — o avô — a uma longa narração alegórica (cerca de 2/3 da obra) sobre a origem da trave negra e sua presença nas sucessivas gerações daquela comunidade.

A narrativa interior compõe-se de duas histórias quase sucessivas. Na primeira, os camponeses, antepassados da aldeia na época medieval, obrigados a tarefas ingentes pela tirania dos senhores feudais, enfraquecem na sua capacidade de martírio e acabam por pactuar com o diabo, que lhes promete auxílio a troco da entrega duma criança por batizar. Não cumprindo os camponenses o contrato, espalha-se por artes demoníacas uma praga de aranhas negras que tudo dizimam, desde os gados às colheitas e às vidas humanas. Só com o sacrifício da própria vida uma mãe inocente consegue apoderar-se da aranha original e encerra-a num buraco da ombreira da janela, onde fica aprisionada.

Na segunda história, séculos depois, é a estultícia dos camponeses, entregues aos prazeres mundanos e esquecidos da vida espiritual, que num ato insensato solta a aranha do seu buraco, e mais uma vez se espalha o malefício. De novo a imolação dum inocente vem restabelecer a paz, com a recondução da aranha ao esconderijo; mas a trave negra onde ela se encerra continuará incrustada na casa reconstruída, como ameaça permanente a todas as gerações, do mal que a loucura dos Homens pode a cada momento desencadear.

Como é evidente, a obra ganha maior unidade estrutural que em Boccaccio, porque as intenções são distintas: o novelista italiano, criando tal universo poético no seio do caos, pretende sobretudo entreter os seus leitores com o relato objetivo e desapaixonado duma coleção de historietas; o pároco suíço, empenhado na catequese dos camponeses do Emmental, procura induzi-los à observância dos deveres cristãos. Daí a íntima relação entre a moldura, onde está retratada a existência dos contemporâneos a quem a mensagem se dirige, e a parábola interior que a ilustra em jeito de pregador.

A fusão processa-se, em parte, através da presença dum mesmo elemento em ambas as zonas. Por exemplo a aranha, objeto-símbolo que funciona de *falcão* nesta novela: ela foi a manifestação do mal e o instrumento do castigo, e continua latente a sua ameaça. Também

o motivo do batismo cristão, fulcro da moldura, preside às duas fases da narrativa interior. Além disso, as sucessivas gerações dos camponeses, na sua evolução histórica, estabelecem com a atualidade da moldura uma continuidade no espaço e no tempo.

Temos, pois, a narrativa enquadrada de Boccaccio reduzida à intervenção dum único narrador, concentrada na zona interna numa história parabólica desenrolada em duas fases, e dotada dum sentido pedagógico ausente no modelo italiano, mas que por mais duma vez se manifestou na novela alemã posteriormente às *Conversas de emigrados alemães*.

\*

\* \*

### *Franz Grillparzer e o destino trágico do indivíduo*

Dois cavaleiros alemães, em missão diplomática a caminho de Versóvia, vão pernoitar já perto do destino, no mosteiro de Sendomir. O imponente edifício de estilo antigo é porém de construção recente, e a singularidade do fato, numa época em que a fundação de conventos já não era habitual, leva os cavaleiros a inquirir do monge que os acolhe a história da instituição e o nome do fundador. Não menos singular é a figura do próprio monge, que, visivelmente perturbado, enceta por fim a narrativa pedida.

E' esta a moldura da novela *O mosteiro de Sendomir* (*Das Kloster bei Sendomir*, 1828), do dramaturgo austríaco Franz Grillparzer. A narrativa interior consiste na história do conde Starschensky, um nobre polaco cuja mulher mantém relações adúlteras com um primo. Ela vem a ser assassinada pelo marido, e este, expiando voluntariamente o seu crime, manda construir o convento e nele se retira para o resto dos dias.

Começamos por sublinhar que nesta novela, ao contrário da anterior, a moldura praticamente se apaga. A história do conde Starschensky, num imprevisto de lances dramáticos de alta tensão, preenche a obra com uma presença tão obsessiva que facilmente esquecemos os cavaleiros, o monge e o convento. Apesar de abrir com aquele enquadramento e a ele se regressar no final, com o mesmo retorno à realidade que já vinha na tradição boccacciana, é como se a narrativa interior bastasse só por si à construção da novela. E, todavia, o recurso à narrativa enquadrada não foi neste caso mera convenção no-

velística; mais uma vez a combinação das duas zonas estruturais procura servir as intenções da obra. Vejamos como.

Até ao encontro fatal com Elga, a adúltera, o conde vivera no castelo dos seus vastos domínios existência retirada. Na aparência um misógino, era por natural timidez, e por um culto severo da sua própria figura moral, que até então evitara o contato com mulheres. Construiu, pois, para seu uso uma daquelas mundivências que não admitem brechas, um universo onde a irrupção do mal é a ruína inevitável dum sistema assente na harmonia.

E' sob a figura de Elga que o mal vai ali introduzir-se. Avista-a um dia, à beira da miséria, numa rua de Varsóvia; tomado de piedade e sentindo despertar toda a capacidade de amar até então reprimida, dá-lhe a sua proteção, apaixona-se e vem a casar com ela. O resto da história será uma revelação que incide sobre as duas personagens, até ao desenlace trágico que as há-de aniquilar. Elga, sob a capa duma dissimulação artilosa, vai progressivamente revelando toda a monstruosidade da sua natureza demoníaca; ao conde irá revelar-se-lhe a face oculta da vida: a mentira, a perfídia, a ingratidão, a maldade dos homens em toda a sua nudez.

À maneira que se acumulam as provas do adultério, Starschensky vai concebendo friamente o seu plano para o justicamento de Elga, mas dá-lhe ainda ironicamente uma última oportunidade: oferece poupar-lhe a vida, em troca da vida duma filha que entretanto nascera como produto dos amores ilícitos. Elga comete então a derradeira baixa — aceita a morte da filha para salvar-se a si própria. Starschensky chegara assim ao limite da sua revelação: por isso trespassa a mulher com uma espada, como quem extirpa do seu universo um tumor maligno.

Está portanto em equação o destino trágico do indivíduo, subitamente desencadeado por um encontro de acaso. O tema é servido de forma adequada pelo relato objetivo do monge, a partir do ponto de convergência que é o mosteiro como local da expiação. Mas Grillparzer, o dramaturgo, reserva-nos uma última surpresa: terminada a narração, regressa-se ao enquadramento e entra por fim o abade, que se dirige ao monge por estas palavras: “Onde estás tu, Starschensky? Está na hora da tua expiação”

Isto é: acabáramos de assistir, não a uma historieta de convivência social à maneira de Boccaccio, mas a uma confissão pungente, a que a moldura, encobrendo até o final a identidade do narrador, confere um decoro e uma dignidade próprios da grande tragédia. O ritmo tenso

em que decorre toda a narrativa interior continua e completa-se na moldura com este último lance teatral da revelação de identidade. Além disso, o círculo fechado *moldura-narrativa interior* como que repete na estrutura da obra o périplo da existência da própria personagem: o homem que abandona a sua vida monacal no castelo onde nasceu, mas a ela regressa fatalmente após um contato trágico com o mundo dos homens.

•

\* \* \*

### *Eduard Mörike e a ironia da forma*

Em *A viagem de Mozart a Praga (Mozart auf der Reise nach Prag, 1855)*, Eduard Mörike, o notável poeta da Suábia, introduziu no tratamento da narrativa enquadrada uma feição que vamos procurar definir como *ironica*. Antes, porém, que nos justifiquemos através da análise estrutural da obra, começamos por um esboço da fábula.

No outono de 1787, Mozart viaja com sua mulher, Constança, pela floresta da Boêmia, com destino à cidade de Praga, onde vai ocupar-se da primeira representação da ópera *D. João*. Uma das pausas da jornada leva-os a certa estalagem junto ao palácio dos condes de Schinzberg, no dia em que vão festejar-se os esponsais de Eugênia, sobrinha do conde, com um jovem barão. O compositor, evitando o ambiente prosaico da estalagem, interna-se em devaneio nos jardins do palácio. A contemplação duma laranjeira, árvore estranha naquelas paragens, traz-lhe à mente lembranças duma viagem por Itália na sua juventude e, absorto na inspiração musical, colhe um dos frutos pendentes, acaricia-o, corta-o, aspira-lhe o perfume. Gesto fatal, pois que a árvore estava simbolicamente reservada para a cerimônia desse dia e justamente os nove frutos que ostentava serviriam de ilustração a um poema sobre as nove musas, a recitar por um dos convivas. O jardineiro surpreende o intruso e denuncia-o; Mozart desculpa-se num bilhete galante dirigido à condessa, apresentando-se em penitência qual Adão expulso do paraíso após a colheita do fruto proibido; mas, em vez de sofrer a punição, o reconhecimento da sua identidade é objeto de acolhimento festivo no palácio, e aí temos Mozart e Constança integrados naquele dia de alegre convívio. Executam-se algumas das suas partituras, discorre-se espirituosamente sobre a presença daquela laranjeira na tradição dos Schinzberg, Mozart descreve em

pormenor a reminiscência de Nápoles que associara à contemplação da árvore e Constança narra alguns episódios da vida privada do marido. Assim decorre um típico serão da época do rococó. Na manhã seguinte, o casal Mozart prossegue a jornada, agora em carruagem oferecida pelo conde em sinal de amizade.

Fábula extremamente simples, como se vê, limitada aos acontecimentos banais de 24 horas na vida dum artista. Falta-lhe aquele tom desacostumado, intrigante, que observamos nas duas novelas anteriores, e também não se vislumbra claramente o acontecimento espetacular associado a uma viragem súbita na existência da personagem, que é de uso na novela. Além disso, o caso dum homem que chega, comete um equívoco, convive e parte de novo na linha do seu destino, aparenta uma narrativa de forma aberta, sem princípio nem fim, bem longe da ação circular em torno dum ponto fixo, em que temos vindo a insistir. E não obstante, o exame interno da obra mostra-nos a presença dos elementos novelísticos; o seu tratamento é que se mostra tão estilizado, que mal os reconhecemos à primeira vista.

O evento insólito será o *encontro* de Mozart com uma laranjeira, que, para mais, nem sequer tem a feição transcendente da faia dos judeus na novela de Annette — é simples planta de estimação doméstica. Daí que o objeto com função simbólica — o *falcão* aqui utilizado por Mörike — se apresenta espiritualmente incarnado numa laranja! Assim, o ato fatal e o ponto de viragem a ele associado resultam numa hipertrofia humorística do comportamento humano, por isso mesmo aludida ironicamente como uma nova “expulsão do paraíso” Isto é, pelo mecanismo cômico do “mons parturiens” a situação ameaçadora distende-se num episódio de proporções insignificantes, que é sublinhado com uma gargalhada geral, quando Mozart faz dele um relato hiperbólico no salão dos condes. Sem aquele incidente, aliás, não teria Mozart desfrutado as horas de felicidade que ali viveu.

Passando agora ao problema específico da narrativa enquadrada, há-de notar-se que nesta novela, também ao contrário das duas já comentadas, cabe à moldura o máximo relevo. A recordação que nos fica após a leitura é quase totalmente preenchida com as vivências do compositor junto dos condes de Schinzberg; o que ali se insere como narrativas interiores são pequenas aquarelas a ilustrar o perfil de Mozart, ou como que acordes modificados do tema dominante no contexto geral duma partitura. De fato, a obra só nos revela o seu sentido profundo quando a encaramos em função da ambigüidade o

*homem e o artista* que Mörike concebeu no herói da sua novela. E então a ironia dos elementos novelísticos explica-se como a consequência formal dessa outra ironia suprema que é o desajustamento entre a vida e a arte.

As narrativas interiores vão, pois, caracterizar a personalidade bifronte do artista. Na primeira é ele próprio quem nos apresenta o fenômeno da inspiração, ao descrever aquele espetáculo de luz e cor a que outrora assistira na baía de Nápoles. Essa evocação perante a laranjeira do jardim inspira-lhe o tema duma dança nupcial campestre que ainda faltava compor para a ópera *D. João* e é executada em primeira audição nessa festa de esponsais. Aí temos Mozart, o artista, em toda a dimensão do seu gênio. Se ele pode colher o fluxo da inspiração na contemplação da realidade banal que é o fruto pendente duma árvore, nem por isso é menos evidente o seu alheamento do real no momento do transe, pois o incidente *policia*l que daí resulta significa a quebra do encantamento e o regresso irônico ao mundo dos homens.

O segundo perfil da personagem — Mozart, o homem — é-nos dado pela narrativa interior a cargo de Constança (6). Conhecemos então os seus rasgos de generosidade, nem sempre retribuídos pelos outros; as suas dificuldades financeiras, por uma total incapacidade de administrar os proventos, e daí as freqüentes desavenças do casal; as suas distrações humorísticas e a falta de vocação para o exercício duma vida ordenada de burguês. Conhecemos, em suma, um indivíduo na sua reduzida dimensão humana.

Eduard Mörike sente por amarga experiência pessoal que dificilmente se harmonizam a arte e a vida, por isso faz vibrar a espaços nesta

---

(6) — São episódios avulsos da vida privada de Mozart, narrados por sua mulher, a pedido dos circunstantes, curiosos de conhecer a intimidade dum gênio.

Alguns dos nossos alunos defenderam a existência duma terceira narrativa interior — a história da árvore na tradição da família Schinzberg. Pessoalmente, não podemos concordar, porque ela nos parece simplesmente uma justificação de Mörike à importância da árvore com que o artista teve a *fatalidade* de deparar. Tanto assim que a história não é posta na boca de nenhuma das personagens (como seria de esperar numa narrativa interior) — é o próprio autor quem a conta. Note-se, não obstante, que a liberdade de Mörike no tratamento da narrativa enquadrada (e outro sintoma da sua ironia) assume aspectos que nos deixam em dúvida: por ex., depois de Constança narrar longamente em discurso direto, Mörike toma-lhe a palavra e prossegue ele mesmo uma parte da história.

novela uma nota de melancolia e encerra-a com um poema que é um prelúdio sublime à morte prematura de Mozart. Assim, o humorístico das situações geradas na moldura, e a dupla incidência — lírica e épica — das duas narrativas interiores sobre a personagem central, traduzem de forma extremamente expressiva a íntima contradição irônica do gênio.

\*

\* \*

### *Theodor Storm e a lírica da reminiscência*

Nas novelas da primeira fase de Theodor Storm, as que se situam entre *Marta e o seu relógio* (1847) e *Rosas tardias* (1859), há uma situação que se repete: um indivíduo já no declínio da idade recorda, na tranqüilidade do lar, as vivências da juventude, e são estas que vêm a constituir por si o argumento da novela. A atitude em que a personagem evoca os sucessos vividos (geralmente uma paixão juvenil que não chegou a concretizar-se, por um obstáculo de qualquer natureza) é profundamente elegíaca. Se bem que nunca se atinja ali a negação dos valores do presente, aliás, de acordo com a aceitação conformista do Realismo Poético, nem por isso é menos viva a melancolia da solidão, o sentimento da transitoriedade da vida e a irreversibilidade do tempo.

A novela mais notável desta fase de Storm, e a mais representativa daquela postura lírica, é *Immensee*. A forma como o autor nela elaborou a convenção novelística da narrativa enquadrada merece o nosso interesse, não só porque mais uma vez se verifica a sua adequação à mensagem da obra, mas também como testemunho da evolução que a novela vinha atravessando na Alemanha. Com Theodor Storm ela interioriza-se no indivíduo, afasta-se cada vez mais do círculo social, a quem interessa sobretudo o evento, o anedótico, e abisma-se nas singularidades da alma humana.

E' natural portanto que em *Immensee* a moldura se reduza a um mínimo introdutório no seu início — apenas a encenação indispensável para nos apresentar um indivíduo numa atitude psicológica propensa à evocação retrospectiva, e aí começa a decorrer uma narrativa no passado. Processo assaz curioso, pois que, embora mantendo-se com a narrativa na terceira pessoa, a objetividade própria da novela

(Storm conta-nos tranqüilamente a história que se vai reconstituindo na *corrente de consciência* da personagem), a obra ganha uma densidade lírica e uma autenticidade humana que parece já prenunciar a corrente literária bergsoniana no século seguinte. Tanto assim que, ao terminarmos a leitura, nos fica a sensação nítida duma confissão. A tal ponto se apaga a atitude épica.

Reinhard, o ancião da moldura, revive a história das suas relações com Elisabeth. A princípio a camaradagem de infância; depois uma espontânea afeição de juventude a que nenhum deles tem a coragem de chamar *amor*; a ação da mãe de Elisabeth, que consegue induzir a filha a casar com Erich, garantia duma existência mais estável que a do poético Reinhard; finalmente o reconhecimento da distância entre ambos criada pela ausência, e daí a renúncia definitiva.

Com esta fábula não se faria meio século antes uma novela, mas um poema lírico podia escrever-se em qualquer época. Theodor Storm fez mais: em cada um dos quadros de que se compõe a narrativa interior criou um poema lírico em prosa. Podemos mesmo identificar cada um deles pela temática que o individualiza: a recordação, a inocência, a solicitação erótica, a separação, a renúncia, etc.

Mas não menos curioso é observar como consegue o autor centrar esse fluir de lembranças, conferindo-lhe uma unidade simétrica. Aqui intervém a estrutura circular própria da novela. De fato, em nenhuma das obras que estamos abordando se atingiu na narrativa interior uma observância tão perfeita daquele esquema. Sobre Elisabeth convergem todas as fases da ação, todos os pensamentos de Reinhard, todo o fenômeno da criação poética em que ele procura fixar cada momento duma vivência fugaz. Então a lembrança de Elisabeth desdobra-se em sua volta num sistema de símbolos, como o da busca inútil dos morangos silvestres, e, precisamente no *centro geométrico* da obra, identifica-se com o símbolo do inalcançável — o nenúfar, existente também no *centro* do lago.

A moldura, por seu turno, remata um círculo externo envolvente, quando no final se regressa à postura meditativa do ancião. Nesse momento, o objeto cuja contemplação desencadeara o fluxo da reminiscência lírica — o retrato de Elisabeth — perde-se nas trevas do aposento. Opera-se então a sua metamorfose na última visão plástica da obra — mais uma vez o lago imenso e negro, onde pairam solitárias as pétalas brancas do nenúfar.

\*

\* \* \*

*Gottfried Keller e os ciclos novelísticos*

Em 1856 o grande prosador suíço publicou uma série de cinco novelas, agrupadas sob o título *Die Leute von Seldwyla* (*O povo de Seldwyla*), e fá-las preceder duma introdução através da qual procura imprimir determinada unidade à coletânea. Imagina, em resumo, o quadro duma pequena cidade suíça de província, a que dá o nome de Seldwyla. Situada idilicamente à beira dum rio, entre montanhas, Seldwyla abriga nas suas velhas muralhas uma população dada ao bom convívio, mas empobrecida pelas exigências do Estado. Os jovens constituem uma espécie de aristocracia que se sustenta do trabalho alheio e das próprias dívidas, até que chega o momento de emigrarem como mercenários ao serviço de qualquer exército estrangeiro; os velhos arrastam existência dura, executando qualquer trabalho que se ofereça, para lograr o sustento diário. Ao sabor das intrigas locais e aos azares da política, no jogo de tração entre a ala liberal e a conservadora das elites dirigentes, enquanto não chega o grande momento anual das provas do vinho novo, assim decorre a existência dessa comunidade fechada que é o povo de Seldwyla. A terminar a sua introdução predominantemente *expositiva*, o autor promete-nos então *narrar* nas histórias que se seguem alguns casos *singulares* ali acontecidos, mas que, apesar da sua estranheza, “só podiam acontecer em Seldwyla” — isto é, propõe-se apresentar algumas novelas (como se vê daquela harmonização entre o insólito e o real) sobre o tema de Seldwyla.

Estamos perante um novo tipo de narrativa enquadrada, a que Fritz Lockemann chama “o rudimento duma moldura aberta” (7). Na verdade, aquela forma, aplicada à série novelística, está ali apenas implícita, pois que tradicionalmente uma moldura não é uma introdução expositiva, é uma narrativa também, embora não dispensando a sua função aglutinante. Simplesmente, Gottfried Keller tinha aqui por objetivo uma sátira à vida provinciana da Suíça; por isso criou uma moldura apenas *temática*, para servir de enquadramento aos aspectos psico-sociais que selecionou para cada uma das novelas e sobre os quais a sua pedagogia humorística vai exercer-se. Mesmo a única novela trágica do ciclo — *Romeu e Julieta na aldeia* (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*) — não é estranha ao pendor satírico de Gottfried Keller (por exemplo na obstinação por assim dizer *mecânica* dos dois velhos camponeses). As novelas, independentes como são, encadeiam-se e completam-se no mesmo quadro jocoso, ga-

---

(7) — *Op. cit.*, pg. 182.

nham maior incisão e realidade, atraem mais vivamente a nossa atenção, pelo fato de não existirem subjugadas a uma moldura do tipo convencional, que aqui resultaria menos convincente (8).

A moldura temática está mesmo ausente num outro ciclo do mesmo autor — *Sete legendas (Sieben Legenden)* — onde nem sequer há introdução expositiva. Trata-se duma coleção de novelas hagiológicas, provocadas por reação de Keller contra as vidas de santos dadas à estampa pelo piedoso Ludwig Kosegarten. Se neste caso é costume falar-se também de narrativa enquadrada, é porque no fundo temos uma situação paralela à do ciclo de Seldwyla: um tema comum preside à fatura duma série de novelas, com uma ordenação preconcebida, de forma a demonstrar no seu conjunto a tese que o autor tem em mente: a santidade posta ao nível puramente humano, sem atitudes ou implicações místicas.

No ciclo a que Gottfried Keller pôs o título de *Züricher Novellen (Novelas de Zurique)* temos um caso em parte semelhante ao anterior, pois que as cinco narrativas de que se compõe têm por elemento aglutinante também o nome e a presença duma cidade. Porém, o tratamento da narrativa enquadrada é aqui mais complexo. O objetivo não é uma sátira aos habitantes de Zurique, sua mentalidade e costumes; a pedagogia moral de Keller, para além do signo da urbe e das suas tradições cívicas, tem em vista um problema de mundividência e de comportamento humano: a integração do indivíduo numa comunidade dotada de padrões gerais, e em que medida será lícita a *originalidade*, a distinção da personalidade em relação ao vulgo.

Elaborando o tema, Keller criou uma moldura narrativa, na qual um jovem fidalgo de Zurique, preocupado com a idéa de ser original, escuta de seu padrinho três narrativas exemplares sobre três homens notáveis na história da cidade, por meio das quais se pretende chamar o jovem à razão. São essas as três primeiras novelas do ciclo. Por sua vez, a terceira, *O balio de Greifensee (Der Landvogt von Greifensee)* obedece ela própria à forma da narrativa enquadrada, pois compõe-se duma moldura e de quatro narrativas interiores a ela subordinadas. Contudo, as duas últimas novelas do ciclo alheiam-se do tema inicial, evocam apenas momentos heróicos na história de Zurique, rompendo portanto a unidade mais íntima que em começo se esboçara. Estamos assim perante um tipo de narrativa enquadrada im-

---

(8) — Keller publicou em 1874 um 2.º vol., também com cinco novelas, na continuação do mesmo ciclo novelístico de Seldwyla. O seu conteúdo não altera o que expomos em relação ao 1.º vol.

perfeita, que bem demonstra a liberdade com que alguns autores do Realismo Poético — e por sinal os mais notáveis — utilizaram essa forma estrutural.

Mas porventura em obra alguma da época se encontra a sua utilização numa unidade orgânica tão perfeita como no último ciclo de Gottfried Keller, que é *O epigrama (Das Sinngedicht)*. Tomando por lema este epigrama do poeta barroco Friedrich von Logau

Wie willst du weisse Lilien zu roten Rosen machen?  
Küss' eine weisse Galathee: sie wird errötend lachen.  
(Como queres tu dum lírio branco fazer uma rosa vermelha?  
Beijá uma pálida Galateia: ela ri e fica rubra),

o naturalista Reinhard corre mundo, a buscar na experiência a confirmação do epigrama, isto é, a descobrir a mulher ideal, capaz de aliar o decoro moral à sensualidade, porque ri ao prazer dum beijo e cora ao mesmo tempo. As vivências amorosas de Reinhard ao longo da viagem, o seu encontro providencial com Lúcia, as histórias paradigmáticas que contam um ao outro, a ilustrar os respectivos pontos de vista sobre as relações entre sexos, até ao beijo apoteótico que acaba por uni-los (e em que Lúcia, naturalmente, ri de prazer e cora de vergonha) são a matéria dos treze capítulos da obra, parte deles sob a forma de narrativa interior (9).

O mais notável na tectônica desta novela é que o conjunto constitui só por si uma autêntica narrativa enquadrada, mas estruturada como se fosse a ampliação dum epigrama. Com efeito, a forma anti-tética que é própria do epigrama está ali desenvolvida através do jogo dialético das sucessivas histórias, uma contrapondo-se à outra como

---

(9) — Uma das narrativas, *Don Correa*, foi traduzida em português e estudada pelo ilustre germanista Prof. Doutor Gustavo Cordeiro Ramos: *Uma novela alemã sobre Salvador Correia de Sá*, in *Boletim da classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa*, Coimbra 1920.

E. K. Bennett escreve erradamente: “*Don Correa* é reconstituída dos relatos das vidas dum almirante espanhol e dum aventureiro espanhol, que viveram ambos no século XVI” (op. cit., pg. 187). O “almirante espanhol” é por certo o portuguêsíssimo D. Salvador Correia de Sá e Benevides, figura aliás do século XVII, biografado por Keller na sua novela de forma assaz fantástica; o “aventureiro espanhol” deve ser Diogo Álvares Correia (falecido no Brasil em 1557 e porventura nascido em Viana do Castelo), herói do *Caramuru* de Santa Rita Durão, cujos amores romanescos com uma escrava índia são atribuídos por Keller ao libertador de Angola e do Brasil, talvez “dada a semelhança de apelido de ambos e a circunstância de parte das suas aventuras se terem passado no Brasil”, conforme opina o Prof. Cordeiro Ramos.

as duas idéias do poema, até se chegar a uma solução espirituosa, tal como a proposta no último verso.

Este tipo de narrativa enquadrada, pela sua curiosa estilização, afasta-se mesmo da concepção de ciclo novelístico e torna-se numa espécie distinta de qualquer das anteriores. Johannes Klein é de opinião que não se trata duma “coleção de novelas, mas duma novela do tipo emoldurado, englobando formas narrativas de feições variadas” (10).

\*

\*     \*

### *Adalbert Stifter e o homem do Realismo Poético*

O último exemplo que vamos abordar será a novela *Brigitta* de Adalbert Stifter. Talvez pareça deslocado inclui-la na nossa seleção, tratando-se dum texto que não parece recorrer à narrativa enquadrada. Pelo menos nunca a vimos aludir como tal. O que transparece aos olhos do leitor é uma história contada na primeira pessoa, por um narrador que começa com algumas reflexões sentenciosas, depois enceta a narrativa duma experiência que viveu nas estepes da Hungria, e ao terminá-la, regressa à sua pátria, a Alemanha, ao que parece mais ilustrado no conhecimento do mundo e dos homens. Círculo social, não há — a narração processa-se diretamente do *eu* para o leitor, e a história debitada é uma observação objetiva que nos é transmitida ao mesmo tempo como experiência impressionante. Assim podia decorrer, em mais ou menos páginas, qualquer romance confessional.

Convém no entanto refletir mais detidamente sobre a questão, porque *Brigitta* é uma daquelas obras do Realismo Poético em que os elementos novelísticos se apresentam tão difusos que até a sua classificação como novela se torna problemática.

O acontecimento insólito, por exemplo, temos dificuldade em identificá-lo. Nas relações do narrador com o seu anfitrião, o Major, e com Brigitta Maroshely, nada ocorre de espantoso, a não ser a revelação de que estes são afinal marido e mulher, há longos anos em estado de separação, e por fim reconciliados; mas este fato é o desfecho da obra, a sua apoteose, não é o ponto de partida, o início

---

(10) — *Op. cit.*, pg. 325.

da complicação, que o tal evento impressionante costuma apresentar na estrutura novelística. Talvez então que nos antecedentes da ação — a história daquele matrimônio singular — possamos ver na estranha aproximação de Stephan e Brigitta o encontro fatal que nos choca pelo desusado, sem contudo se afastar do real possível, e que modifica desde logo o destino das personagens. O ponto de viragem e o acontecimento insólito, portanto.

Fazemos estas considerações, aparentemente alheias ao problema da narrativa enquadrada, porque delas começa já a destacar-se a existência na obra de duas zonas distintas, tanto no tempo como na malha estrutural. Na primeira, o narrador conta-nos como em Itália se tornara amigo dum tal Major, proprietário na estepe húngara, e a convite deste vem agora passar algum tempo na sua granja; depois o conhecimento que trava com Brigitta Maroshely, também proprietária duma granja vizinha, a amizade e colaboração desta com o Major, o acidente sofrido pelo filho de ambos, e, como consequência final, a reconciliação do casal desavindo.

Trata-se duma história contada no passado, é certo, mas com todo o sabor do presente, porque o narrador está nela diretamente comprometido pela sua presença, observa e descreve em pormenor o mundo que o rodeia e vive os fatos até com um interesse subjetivo. A prova é que daí veio a colher uma lição em proveito próprio.

No outro plano, pelo contrário, o narrador reconstitui, a partir de uma ou outra inconfidência, o passado das duas personagens. E então sabemos as estranhas origens dessa mulher extraordinária que é Brigitta Maroshely, como ela conheceu Stephan Murai e com ele se casou, como depois se apartaram e fizeram vida solitária, até que o tempo e a consciência dos próprios erros mais uma vez os juntou. História singular, distante e imprecisa nos contornos, bem diferente do clássico recorte da primeira, mas por isso mesmo formando o polo de interesse da obra, esse substrato autônomo de notável vigor que é o capítulo *Steppenvergangenheit*, sem o qual a obra não teria aquele caráter impressionante, nem *Brigitta* seria *uma novela*. Isto é, como se *A aranha negra* se reduzisse à cena do batizado campestre, sem as duas narrativas parabólicas, ou *A viagem de Mozart a Praga* fosse despojada das histórias que ilustram a personalidade do artista.

Quer assim parecer-nos que nos dois planos da estrutura de *Brigitta*, de contraste tonal tão evidente, estamos mais uma vez perante uma reminiscência da narrativa enquadrada, embora com tratamento tão sutil que mal a pressentimos. A moldura formada pelo primeiro

plano é uma situação de confiança que se cria entre o narrador e o leitor (pois não se criou situação semelhante entre o monge e os cavaleiros em *O mosteiro de Sendomir?*), enquanto que o segundo plano, o passado de Brigitta e Stephan Murai, é uma história exemplar, o desenvolvimento do tema proposto logo na abertura da novela — ou seja, o conceito do Belo, tal como o entende o burguês do Realismo Poético.

E' certo que aqui o desenlace da narrativa interior se suspende e só vem a ter lugar na moldura, quando da reconciliação final. Será então uma narrativa interior de forma aberta. Mas (invocamos ainda *O mosteiro de Sendomir*), ficaria a narrativa interior acabada, sem a identificação do conde Starschensky no final da moldura?

Resta agora justificar se tal forma de narrativa enquadrada será uma conseqüência dos objetivos temáticos do autor.

Pensamos que sim. O estudo dos novelistas anteriormente aludidos há-de ter-nos mostrado que a conquista dum lar feliz numa sociedade harmônica, fundada no trabalho honesto, na observância da lei moral e no conhecimento sensato das realidades, é um dos aspectos mais flagrantes da mundividência do Realismo Poético. Este narrador de *Brigitta*, nosso amável confidente, vem mesmo confessar-nos num passo da obra que, se hoje possui um lar e uma esposa adorada por quem labuta honestamente, se hoje conhece a utilidade e os encantos do trabalho, contra a vida errante que outrora levava em busca de experiências vãs —, isso o deve ao exemplo do Major, o homem que, após o mesmo desvio errante, volta à posse da beleza interior de Brigitta e à laboração da terra húngara, com o carinho de quem lapida uma jóia.

Ora a moldura desta novela vem apenas colocar-nos perante o desenlace feliz, entretecido de considerações sentenciosas, duma singular narrativa interior, com função tão ilustrativa como os sucessos lendários de *A aranha negra* ou a biografia do conde Starschensky.

Oxalá tenhamos demonstrado, através dos exemplos percorridos, a importância e o curioso interesse que pode assumir o estudo desse aspecto peculiar da novela, que é a narrativa enquadrada. Esperamos também ter apontado que a sua utilização pelos autores do Realismo Poético — justamente os grandes mestres da novela alemã — não se faz arbitrariamente: as múltiplas formas que analisamos são o produto duma relação lógica, duma artística harmonia entre forma e conteúdo, de modo a bem servir a mensagem que o autor

se propõe comunicar-nos. O mesmo é dizer: cada novela tem a narrativa enquadrada que merece.

Frisamos ainda que estas considerações nos foram sugeridas por um curso universitário que lecionamos. Ensinar numa Universidade não é apenas transmitir conhecimentos, no sentido de formar profissionalmente indivíduos num dado ramo científico; é também discussão criadora, idéias que se geram para uma transmissão mais universal que o âmbito da escola onde se ensina. E a este propósito — haja a ombridade de confessá-lo — com muitos dos nossos alunos muito temos aprendido. Aqui fica o anônimo testemunho pela inspiração que nos deram.