

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Juliana Daniele Aparecida Lopes****Data da defesa: 10 /06 /2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Helmut Paul Erich Galle**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 10 / 08 / 2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

JULIANA DANIELE APARECIDA LOPES

**O símbolo realista: uma análise dos *Leitmotive* em *Romeu e Julieta na aldeia* de
Gottfried Keller**

São Paulo

2022

JULIANA DANIELE APARECIDA LOPES

**O símbolo realista: uma análise dos *Leitmotive* em *Romeu e Julieta* na aldeia de
Gottfried Keller**

Versão corrigida

Dissertação apresentada à área de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L864s Lopes, Juliana Daniele Aparecida
 O símbolo realista: uma análise dos Leitmotive em
 Romeu e Julieta na aldeia de Gottfried Keller /
 Juliana Daniele Aparecida Lopes; orientador Helmut
 Paul Erich Galle - São Paulo, 2022.
 175 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Literatura alemã. 2. Novela. 3. Século XIX. 4.
Realismo. 5. Símbolo. I. Galle, Helmut Paul Erich,
orient. II. Título.

LOPES, J. D. A. **O símbolo realista: uma análise dos *Leitmotive* em *Romeu e Julieta na aldeia* de Gottfried Keller.** 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Helmut Galle, pela confiança e incentivo desde os tempos da graduação.

Aos meus pais, Zilda e Claudinei, pelo amor e apoio incondicionais.

Ao meu irmão, Michel, e minha cunhada, Debora, pela parceria incansável mesmo nos momentos mais difíceis.

Ao Fellipe, pela compreensão, carinho e presença ao longo de todos esses anos.

Às minhas queridas Mariana Holms, Mariana Braga e Sofia Mariutti, que o curso da Poetas Exiladas me presenteou e as quais levarei sempre comigo.

Às minhas amigas desde tempos imemoriais, Jéssica Cecim e Halina Eloá, pelo sentimento inexplicável que nos une.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro concedido por meio do processo de número 2019/17672-8, sem o qual a realização deste mestrado não teria sido possível.

RESUMO

LOPES, J. D. A. **O símbolo realista: uma análise dos *Leitmotive* em *Romeu e Julieta na aldeia* de Gottfried Keller.** 175 f. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta dissertação propõe a análise de *Romeu e Julieta na aldeia* (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*), de Gottfried Keller, uma das cinco novelas incluídas no ciclo *Die Leute von Seldwyla* (1856). Trata-se de uma obra do Realismo Poético e com uma grande carga simbólica, o que suscita questionamentos em relação à estética realista da metade do século XIX e em que medida as representações realista e simbólica interagem. Para embasar o estudo, são retomados os pressupostos da estética realista alemã e contribuições da novelística com o intuito de observar como se manifesta este potencial simbólico por meio dos *Leitmotive* (motivos condutores), um dos principais artifícios da novela de língua alemã. Conforme os princípios do Realismo Poético e de determinadas especificidades da obra de Gottfried Keller, também se procura investigar qual a função que o *Leitmotiv* adquire ao tentar significar poeticamente, ainda que de maneira artificial, os acontecimentos contingentes cada vez mais comuns do modo de vida moderno que já começara a surgir em meados do século XIX.

Palavras-chave: Leitmotiv, Gottfried Keller, Realismo, símbolo.

ABSTRACT

LOPES, J. D. A. **The realist symbol: an analysis of the leitmotifs in Gottfried Keller's A village Romeo and Juliet.** 175 f. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This dissertation proposes the analysis of *A village Romeo and Juliet* (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*) by Gottfried Keller, one of the five novella included in the cycle *Die Leute von Seldwyla* (1856). It is a work of Poetic Realism and has a great symbolic weight, which raises questions regarding the realist aesthetics of the mid-nineteenth century and to what extent realist and symbolic representations interact. To support the study, the criteria of German realist aesthetics and contributions from the novella theory are resumed in order to observe how this symbolic potential manifests itself through the *Leitmotive* (leitmotifs), one of the main artifices of the German novella. In accordance with the principles of Poetic Realism and certain specificities of Gottfried Keller's work it is also sought to investigate what function the *Leitmotiv* acquires in attempting to poetically signify, albeit in an artificial manner, the increasingly common contingent events of the modern way of life that had begun to emerge in the mid-nineteenth century.

Keywords: Leitmotiv, Gottfried Keller, Realism, symbol.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. REALISMO ALEMÃO	18
1.1 Realismo Poético.....	18
1.2 A essência de Sali e Vreni.....	42
2. <i>DIE LEUTE VON SELDWYLA</i>	46
2.1 Seldwyla: <i>Die verkehrte Welt</i> (O mundo às avessas).....	46
2.2 A dimensão ética e autorreflexiva.....	60
3. NOVELA.....	70
3.1 Forma da novela.....	70
3.2 A novela alemã.....	73
3.3 Inevitabilidade trágica e elaboração novelística.....	81
4. <i>LEITMOTIV</i>	96
4.1 <i>Motiv</i> e <i>Leitmotiv</i>	97
4.2 Análise dos motivos condutores.....	103
5. REALISMO.....	144
5.1 <i>Kein Hexenwerk</i> : a discussão realista.....	144
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
6.1 O símbolo realista: o <i>Leitmotiv</i> em uma novela do Realismo Poético.....	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	167

INTRODUÇÃO

Die Leute von Seldwyla (A gente de Seldwyla) é o primeiro ciclo de novelas de Gottfried Keller, considerado um dos maiores expoentes do Realismo de língua alemã. O ciclo foi publicado em 1856 e traz em sua composição cinco novelas. Quase vinte anos após esta primeira edição, em 1874, Keller também publica um segundo volume referente ao mesmo ciclo, com outras cinco narrativas. As novelas do primeiro volume estão dispostas na seguinte ordem: *Pankraz, der Schmoller* (*Pankraz, o emburrado*); *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*Romeu e Julieta na aldeia*); *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster* (*A senhora Regel Amrain e seu filho caçula*); *Die drei gerechten Kammacher* (*Os três justos, fabricantes de pentes*); *Spiegel, das Kätzchen* (*Spiegel, o gatinho*)¹. E o segundo volume desta maneira: *Kleider machen Leute* (*O traje faz o homem*)²; *Der Schmied seines Glückes* (*O forjador de sua sorte*); *Die mißbrauchten Liebesbriefe* (*As cartas de amor mal utilizadas*); *Dietegen* (*Dietegen*); *Das verlorne Lachen* (*O riso perdido*)³.

Os dois volumes totalizam dez novelas independentes, cujo marcador espacial, porém, é o mesmo para todas: a cidade fictícia de Seldwyla, localizada em “algum lugar na Suíça” (*irgendwo in der Schweiz*) (Keller, 2006, p. 11)⁴. O narrador apresenta a cidade na introdução do primeiro volume, em um texto intitulado como “*Vorrede*” (Prólogo) e que funciona como uma espécie de narrativa moldura. Neste texto, Seldwyla é descrita como um lugar agradável e ensolarado, situado a uma boa distância de um riacho e rodeado de montanhas verdejantes. O nome do lugar parece ser representativo dos encantos de seu entorno: *Saelde* significa, no médio-alto alemão dos séculos XI a XIV, “ventura” ou “deleite”; já *Wyl*, vocábulo advindo do dialeto alemânico, significa “pequeno vilarejo” ou “vila”. A alusão idílica do nome e a descrição do seu terreno poderiam ser o prenúncio de um lugar reservado aos afortunados, mas se trata de um

¹ Há uma tradução desta novela realizada por Aurélio Buarque de Holanda em uma antologia organizada e traduzida por ele e por Paulo Ronái. Cf: Holanda, Aurélio B. de; Ronái, Paulo (orgs.). *Contos alemães*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

² A novela recebeu uma tradução brasileira em 1952. Cf. Keller, Gottfried. *O traje faz o homem*. Tradução de Germano G. Thomsen. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1952, p. 7-57.

³ As referências das narrativas no original alemão são retiradas de: Keller, Gottfried. *Die Leute von Seldwyla*. Hg. von Thomas Böning. Band 10. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.

⁴ Doravante, todas as referências das narrativas no original serão referenciadas como “KA”. As citações da edição em português de *Romeu e Julieta na aldeia*, traduzida por Marcus Vinícius Mazzari (Cf. Keller, 2013), será referenciada como “KP”. Com exceção da novela objeto desta dissertação, a tradução das citações referentes às outras novelas do ciclo, nisto incluso o *Vorrede* (Prólogo), são de nossa autoria. O mesmo vale para as citações teóricas e bibliográficas. Todas elas são sugestões de tradução, de finalidade instrumental, cujo principal objetivo é auxiliar o leitor não familiarizado com a língua alemã.

engano. Como explica Mazzari (apud Keller, 2013, p. 8), a escolha de seu nome possui a conotação irônica de um lugar dos bem-aventurados, já que Seldwyla se revela, na verdade, como um idílio incomum, um “*fragwürdige Idyll*”⁵ (Kaiser, 1987, p. 279), no qual se verifica uma grande discrepância entre as características da cidade e de seus habitantes, como expressa o narrador em uma afirmação paradigmática sobre tal relação: “die Gemeinde [ist] reich und die Bürgerschaft arm, und zwar so, daß kein Mensch zu Seldwyla etwas hat und niemand weiß, wovon sie seit Jahrhunderten eigentlich leben.”⁶ (KA, p. 11).

A gente de Seldwyla evoca uma sociedade de *outsiders*, como a sociedade do *Schildbürger* ou mesmo os loucos de *Abdera*. Mas os episódios que o narrador seleciona para ilustrar suas novelas não são casos comuns. Eles são, na verdade, “alguns resíduos peculiares”⁷ (“*einige sonderbare Abfälle*”) (KA, p. 11), levando o leitor a entender que as figuras que irão aparecer nas narrativas são os “*outsiders dos outsiders*”⁸, na medida em que eles se distinguem do humor jovial e despreocupado dos seldwylenses –, os quais, afirma o narrador no *Vorrede*, “sie leben sehr lustig und guter Dinge, halten die Gemütlichkeit für ihre besondere Kunst“ (id. *ibidem*)⁹.

No texto introdutório, também são apresentadas as circunstâncias nas quais a cidade foi fundada. O narrador explica como se deu a escolha do local privilegiado que seria Seldwyla:

Seldwyla bedeutet nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort, und so ist auch in der Tat die kleine Stadt dieses Namens gelegen irgendwo in der Schweiz. Sie steckt noch in den gleichen alten Ringmauern und Türmen wie vor dreihundert Jahren und ist also immer das gleiche Nest; die ursprüngliche tiefe Absicht dieser Anlage wird durch den Umstand erhärtet, daß die Gründer der Stadt dieselbe eine gute halbe Stunde von einem schiffbaren Flusse angepflanzt, zum deutlichen Zeichen, daß nichts daraus werden solle.¹⁰ (KA, p. 11)

⁵ “Idílio duvidoso”.

⁶ “o município é rico e os cidadãos pobres, de tal forma que ninguém em Seldwyla tem nada e ninguém sabe do que eles realmente vivem há séculos.” [Tradução minha]

⁷ Füllmann (2010, p. 33) ressalta que é justamente no momento da narrativa moldura que se justifica por que uma determinada novela é contada e por que outra não.

⁸ Sobre a escolha dos casos escolhidos para ilustrarem a cidade, Böhrer (apud Selbmann, 2001, p. 51) explica: “Keller descreveu o meio de Seldwyla como uma ‘pequena cidade fictícia suíça’, na qual a ambivalência reina de modo evidente: o livro contém mais as exceções do que as características de Seldwyla. O resultado é a ‘fórmula complicada’ de que Seldwyla - sem ser Seldwyla - é Seldwyla.” [Tradução minha].

⁹ “[eles] vivem muito alegremente e de bom humor, e consideram o aconchego seu traço especial” [Tradução minha]

¹⁰ “Seldwyla significa, na língua mais antiga, um lugar agradável e ensolarado, e assim, de fato, também é a pequena cidade deste nome, localizada em algum lugar na Suíça. Ela ainda se encontra entre os mesmos antigos muros e torres, assim como há 300 anos, mantendo, portanto, sempre a mesma fortaleza. A profunda intenção original deste arranjo é confirmada pela circunstância de os fundadores terem erigido a

Os fundadores tentaram identificar na realidade (fictícia) *sinais* (*Zeichen*) que pudessem apontar para outra esfera de significado além daquela ali exposta no momento. E eles encontraram: ao reconhecer e “ler” o espaço, eles atribuíram à região o potencial de não permitir que nada ali acontecesse, uma conclusão que foi consequência de seus próprios anseios e de sua observação. A depender do contexto, quando se verte “*Zeichen*” para o português pode-se ter o sentido de “sinal”, “signo” ou “símbolo”. Independente, porém, sobre qual destes termos se escolhe, a ideia que permanece comum entre eles é a de uma sinalização que procura demonstrar ou representar um conceito, um objeto, uma intenção etc., um processo que vemos nesta situação inicial narrada no *Vorrede*. Ao extrair um conhecimento a partir de um conjunto de características espaciais e geográficas, estes primeiros seldwylenses fundaram não somente a cidade, mas o ímpeto interpretativo que será essencial em Seldwyla. Contudo, se a atitude interpretativa é uma certeza, não quer dizer que sua conclusão será precisa, afinal, os “resíduos peculiares” retratados no ciclo vêm para desconstruir este “sinal” de que nada iria acontecer naquele local.

Se o signo e sua consequente interpretação são elementos constitutivos de Seldwyla desde suas origens, é inevitável que o processo simbólico, isto é, a capacidade de extrair sentidos a partir de determinados dados, seja essencial para a construção de significado de um mundo fictício que não se desvela facilmente aos olhos, como explica Selbmann (2001, p. 50):

Und [in Seldwyla] alles ist zeichenhaft. Mit den Worten „Seldwyla bedeutet“ setzt der Text ein; die Lage der Stadt spiegelt „tiefe Absicht“, sie folgt „deutlichen Zeichen“; ihre Widersprüchlichkeit ist geradezu ihr „Wahrzeichen“.[...] nichts sei so eindeutig, wie es aussehe.¹¹

De modo exemplar, os cidadãos de Seldwyla, representados na voz de um jornal, ressurgem ao final de *Romeu e Julieta na aldeia* para tentar interpretar o caso dos jovens que se mataram no rio da cidade. Em suas perspectivas, o acontecimento foi “*abermals ein Zeichen* von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der

cidade a uma distância de uma boa meia hora de um rio navegável, como um sinal claro de que nada deve acontecer ali.” [Tradução minha]. (Grifo meu).

¹¹ “E [em Seldwyla] tudo é simbólico. O texto começa com as palavras ‘Seldwyla significa’; a localização da cidade reflete ‘intenção profunda’, segue ‘sinais claros’; sua contradição é justamente seu ‘emblema’ [Tradução minha]. (Grifo meu).

Leidenschaften.”¹². Assim como fizeram os primeiros homens de Seldwyla, também aqui os habitantes se revelam como potenciais interpretadores. Os sinais são importantes neste mundo fictício, mas se seus habitantes são bons ou não em interpretá-los não se pode afirmar com segurança.

Mais do que ratificar este traço da cidade, a segunda novela do ciclo¹³ é um caso interessante no que diz respeito ao signo e suas interpretações que podem ser errôneas e equivocadas, como no caso dos seldwylenses, mas que, por outro lado, podem ser certas. O narrador da segunda novela de Seldwyla interpreta a história de dois jovens camponeses da Suíça como uma forma de releitura da grande obra de Shakespeare, *Romeu e Julieta*. Aqui, o impulso interpretativo não incorre em erro, pelo contrário, revela algo profundo e verdadeiro. As palavras do dramaturgo inglês se mostram como uma profecia sombria e precisa, cujas raízes profundas na existência humana o narrador enfatiza no parágrafo de abertura para justificar seu título:

Diese Geschichte zu erzählen würde eine müßige Nachahmung sein, wenn sie nicht auf einem wirklichen Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede jener Fabeln wurzelt, auf welche die großen alten Werke gebaut sind. Die Zahl solcher Fabeln ist mäßig; aber stets treten sie in neuem Gewande wieder in die Erscheinung und zwingen alsdann die Hand, sie festzuhalten.¹⁴ (KA, p. 393)

Em *Romeu e Julieta na aldeia* é a poesia que revela o que permanece imutável ao engano da vida. Ao justificar que a história a seguir se baseia em um acontecimento verídico¹⁵ da época e não somente no motivo shakesperiano, o narrador sinaliza como a vida e a arte se confundem, em uma demonstração de que não mais a arte imita a vida,

¹² “um [...] novo indício de que cada vez mais a imoralidade se alastra e as paixões se embruteçam” (Keller, 2013, p. 128).

¹³ Na primeira edição, de 1856, *Romeu e Julieta na aldeia* era a terceira novela do ciclo e *Frau Amrein und ihr Jügnster*, a segunda. Por indicação do editor, a posição de ambas foi trocada e até hoje se mantém assim. (Cf. Böning apud Keller, 2006, p. 665).

¹⁴ “Narrar esta história seria uma imitação ociosa se ela não se baseasse num acontecimento verídico, demonstrando quão profundamente se enraíza na vida humana cada uma daquelas fábulas sobre as quais as grandes obras do passado estão construídas. O número de tais fábulas é limitado, mas elas sempre afloram em nova roupagem e, então, obrigam a mão a fixá-las.” (Keller, 2013, p. 7). A pedido do editor, o primeiro parágrafo foi reformulado por Keller e se tornou a versão definitiva. A primeira versão era a seguinte: “Diese Geschichte zu erzählen, würde eine müßige Erfindung sein, wenn sie nicht auf einem wahren Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede der schönen Fabeln wurzelt, auf welche ein großes Dichterwerk gegründet ist. Die Zahl solcher Fabeln ist mäßig, gleich der Zahl der Metalle, aber sie ereignen sich immer wieder auf’s Neue mit veränderten Umständen und in der wunderlichsten Verkleidung.” (KA, p. 69)

¹⁵ O fato verídico ao qual o narrador se refere chegou ao conhecimento de Keller por meio da leitura de uma notícia do jornal, a qual relatava um caso ocorrido na data de 16 de agosto de 1847, em que foram encontrados os corpos de dois jovens que se mataram com um tiro. O contexto desta morte trágica, informou o jornal, era que ambos eram filhos de famílias pobres, as quais tinham uma inimizade mortal e eram contra a união do casal. (Honold, 2018, p. 61; Böning apud Keller, 2006, p. 690).

mas sim a vida a arte: “sieht [Keller] nicht mehr die Literatur, sondern das Leben am Werk”¹⁶ (Honold, 2018, p. 90).

A manifestação do processo de interpretação do signo está presente em *Romeu e Julieta na aldeia* a partir da intertextualidade instituída no título e mencionada no parágrafo inicial. Na história de Sali e Vrenchen, afirma Honold (2018, p. 90), é a mão do escritor que funciona como um instrumento intermediário entre vida e poesia. Este ato, explica Honold (ibid.), “introduz a tematização da escrita e da textualidade que caracteriza esta novela como um todo”.

A intertextualidade irá estabelecer uma “estrutura dupla que torna os acontecimentos atuais da novela legíveis em termos do esquema tradicional da tragédia amorosa” (Rakow, 2013, p.) shakespeariana, isto é, a história particular de Sali e Vrenchen, a partir da referência direta no título, pode ser lida também como a história quase universal de Romeu e Julieta. Se essa estrutura dupla opera de modo amplo por causa do título, ela também estará mobilizando internamente diversos elementos simbólicos, e produzindo, com isso, um alto processo de simbologia (“*Zeichenhaftigkeit*”). *Romeu e Julieta na aldeia* é, assim, uma narrativa que se sobressai por seu caráter simbólico seja em nível macroestrutural, seja nas relações internas, microestruturais.

O termo “*Zeichenhaftigkeit*” (simbologia) pode ser entendido no sentido de que que os signos linguísticos, além do seu referente na história, possuem um caráter semiótico adicional, estabelecendo, portanto, uma carga extra à referencialidade. Segundo Stocker (2007, p. 61), o conceito de simbologia pode ser entendido “como uma dupla codificação contínua de elementos textuais no nível da *histoire* (nível dos acontecimentos narrados) e do *récit* (nível do discurso narrativo). Ou ainda pode-se entender que os significados no nível diegético são estabelecidos em relação aos elementos da história.

A presença acentuada do elemento simbólico em uma obra do Realismo chama a atenção e parece ser incomum, mas no Realismo de língua alemã não se trata de uma interação infundada. Para os autores do programa, a descrição pura da realidade – nos moldes franceses – não seria suficiente em termos artísticos, por isso a adição do caráter poético, representado nas obras do período, muitas vezes, por meio de representações simbólicas. A partir desta premissa, o Realismo de língua alemã postula uma

¹⁶ “[ele] já não vê a literatura, mas a vida na obra” [Tradução minha]

transfiguração poética da realidade, uma ideia que irá ser representada no termo *Verklärung*. O objetivo da *Verklärung* é acessar, por meio de representações “poéticas” ou “simbólicas”, o que estaria escondido nos fenômenos da realidade, porque se tinha a ideia de que o significado se encontra mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos do que neles mesmos.

Tal formulação instiga a verificar o que pode ser entendido como a “dimensão poética” do Realismo Poético e como se dá a sua integração com o elemento realista. Com esses questionamentos iniciais em mente, essa dissertação não pretendeu analisar o Realismo alemão nas suas vertentes e nos diferentes autores, mas entender em que medida seus princípios e fundamentos podem surgir na obra de Gottfried Keller, sobretudo no primeiro volume *Die Leute von Seldwyla*, e observar qual a capacidade literária do autor em demonstrar o componente “poético” do “Realismo”.

Para seguir este propósito, uma novela com uma alta carga simbólica sempre destacada pela crítica pareceu ser uma escolha pertinente. Procuramos analisar o caráter simbólico de *Romeu e Julieta na aldeia* pelo viés da novela alemã e um de seus principais componentes, o *Leitmotiv* (motivo condutor). Na novela em questão, há diversos motivos condutores distribuídos ao longo de toda a história que se interligam e dialogam entre si. Suas presenças constantes e conexões formam uma “rede” de sentido própria, que denominamos como “linha poética”, e que acompanha a linha lógica dos acontecimentos da narrativa. Acompanhar como tal rede se forma e como se dá a constituição do significado mediante os motivos condutores foram os principais objetivos desta pesquisa.

Foram selecionados, ao todo, quatro *Leitmotive* principais e outros cinco que surgem de modo secundário. O objetivo foi investigar como o papel duplo do motivo condutor – a função no enredo e como objeto simbólico em si e além de si – aparecia na narrativa, ou ainda, no vocabulário referenciado por Stocker (2007), averiguar o significado na *histoire* e no *récit*. Verificamos, primeiramente, em quais momentos os *Leitmotive* surgiam e quais os significados que poderiam ser interpretados de acordo com o contexto de sua ocorrência. A reincidência do motivo condutor expande o significado simbólico e confere estrutura uma unidade de sentido: ao reaparecer diversas vezes e em contextos diversificados, o *Leitmotiv* conecta diferentes momentos da narrativa, une destinos de personagens e cria paralelos que dão outro sentido à história. A repetição aumenta o grau de complexidade do aspecto simbólico ao

adicionar camadas de sentido a cada nova vez em que ele ressurgir narrativa, porém sempre se mantém um núcleo com um determinado significado.

Para sustentar a análise, foram retomadas diversas posições teóricas que exploram o caráter simbólico dos elementos de *Romeu e Julieta na aldeia*, e assim evidenciam a relação complexa entre a representação e o seu objeto. Os principais trabalhos referenciados nesse sentido foram o de Gerhard Kaiser (1987), Peter Stocker (2007), Thomas Koebner (1997) e Rolf Selbmann (2001). São leituras que exploram a capacidade de Keller de transformar ou transfigurar (*verklärt*) os fenômenos da realidade em uma linguagem simbólica. O cerne da discussão sobre os *Leitmotive* está localizado no quarto capítulo e se constitui como o ponto principal da pesquisa. Ainda neste âmbito, os trabalhos de Christian Rakow (2013) e Alexander Honold (2008, 2018) foram essenciais para se compreender a estrutura dupla e as manifestações específicas do símbolo nesta novela de Gottfried Keller.

O primeiro capítulo traz a concepção de literatura realista que escolhemos para sustentar as discussões e problematizações da literatura realista alemã, já que é um dos objetivos da pesquisa observar a manifestação simbólica tendo como contraponto a representação realista. Para fundamentar esta parte da análise, levaram-se em consideração sobretudo as teorias baseadas em concepções pós-estruturalistas da linguagem, como a de Moritz Baßler (2015), que se inspira em dois dos principais representantes da corrente (pós)estruturalista para explicar o fenômeno do realismo na literatura: Jakobson e Barthes. Nesta seção, também foi extensamente revisitada os princípios programáticos do Realismo Poético, com especial atenção ao termo da *Verklärung*. A discussão do capítulo se empenha em mostrar quais as circunstâncias levaram à necessidade de criação do termo e como ele altera a percepção da literatura realista produzida entre aqueles autores.

É um argumento central da dissertação que a relação de Keller com o movimento do Realismo é crucial para a compreensão do seu trabalho. Tendo isso em mente, não está entre nossos objetivos qualificar a noção de realidade objetiva, em qual medida ela é válida ou não, nem atribuir um valor à abordagem do Realismo alemão no que diz respeito à questão da representação da realidade. Procurou-se, antes, se concentrar mais concretamente no conceito da *Verklärung* e verificar como se pode entender sua realização na obra escolhida. Para explorar os parâmetros do programa realista alemão, baseou-se no guia completo de Gerhard Plumpe (1996) e Lars Korten (2009). De especial consideração foi na obra já citada de Baßler (2015), mas também os

estudos sobre Keller organizado pela Ursula Amrein (2008, 2018) e diversos colaboradores inclusos nestas edições, como Hugo Aust (2008) e Michael Andermatt (2008).

No bloco sobre Seldwyla, realizou-se um inventário das principais características da cidade e de seus cidadãos que são descritos no *Vorrede. Romeu e Julieta na aldeia* está inserido no ciclo *Die Leute von Seldwyla* com outras quatro novelas. Embora todas elas sejam autônomas e com sua individualidade muito bem estabelecida, alguns significados só ficam visíveis se considerar as características do espaço compartilhado entre elas e das pessoas que o habitam. A interação indireta com outras novelas do ciclo também pode revelar percepções mais enriquecedoras, afinal, todas as narrativas compõem um movimento cíclico que se completa.

Ainda na discussão do ciclo, também foram reunidos alguns traços particulares da produção do autor em suas primeiras obras, retomando, por exemplo, o caráter autorreflexivo de sua obra e como ele revela um questionamento mais profundo sobre qual a finalidade da representação realista, como demonstra o estudo de Michael Lipkin (2018). Também de considerável importância é o conceito de “*Reichsunmittelbarkeit der Poesie*” (Imediaticidade imperial da poesia), uma ideia que Keller formula para defender a presença da elaboração poética em uma obra independente do parâmetro estético, além de revisitar a enorme influência que a filosofia de Ludwig Feuerbach teve sob Keller e seu sentimento de empatia pela vida humana. A bibliografia utilizada nesta sessão abordou como ponto teórico a constituição de mundos fictícios e suas propriedades, com base sobretudo no estudo de Thomas Pavel (1986). Para os traços particulares de *Die Leute von Seldwyla*, buscamos inspiração nos apontamentos que Jörg Kreienbrock (2007) e Uwe Seja (2007) fazem sobre o *Vorrede*.

O bloco que foi reservado à forma da novela discute mais amplamente os princípios teóricos novelísticos como a concentração temporal e espacial, o limitado número de personagens, o *Wendepunkt* (ponto de virada) etc. São elementos que não dizem respeito diretamente aos objetivos da pesquisa, mas que fortalecem o argumento para a análise que é feita posteriormente sobre o *Leitmotiv*, uma vez que todos são componentes interconectados da forma da novela. Os teóricos que embasaram o debate foram Erich Auerbach (2013), essencial para compreender os primórdios da forma novelística em território italiano, e também os trabalhos de Wolfgang Rath (2008), Winfried Freund (2009) e Rollf Füllmann (2010), que demonstram de modo muito rico como a literatura alemã se apropriou da forma da novela. A discussão novelística se

concentrou, principalmente, na questão do acontecimento inaudito, que em *Romeu e Julieta na aldeia* é vista, algumas vezes, de modo controverso. Para desenvolver este ponto da crítica, foram revisitados dois autores canônicos da obra kelleriana, Walter Benjamin (1991) e Georg Lukács (1964). Além do mais, é partir do viés da novela que conseguimos ter uma melhor compreensão de como Keller está reformulando um assunto (da forma da tragédia) cujo desfecho, tradicionalmente, se deve a uma série de acasos e acontecimentos contingentes e os quais, em uma obra realista, não é apropriado e tampouco desejável.

O penúltimo bloco sobre o Realismo é quase um excursão. O foco da dissertação são as manifestações simbólicas e o componente realista é analisado pelo viés do *Leitmotiv*, que tem o caráter do símbolo muito presente, mas não deixa de ter uma dimensão que denominamos como “realista”, atrelada à história. Porém, de modo imprevisto, a trajetória da pesquisa levantou questionamento inevitáveis sobre alguns aspectos particulares da representação realista, como a complexidade dos personagens e a “roupagem” realista que Keller aplica em determinados momentos de sua narrativa. Revisitar estes pontos nos dão uma percepção maior da capacidade do autor em colocar em plena convivência o aspecto simbólico/poético com a vertente do Realismo. Os trabalhos canônicos de Ian Watt (2010), e as contribuições de Max Weber (2010) sobre o conceito de classe e pensamento típico foram as obras escolhidas para orientar esta discussão.

O capítulo final foi nomeado segundo a manifestação específica que o símbolo, analisado sob a imagem do *Leitmotiv*, parece ter em *Romeu e Julieta na aldeia*. Enquanto expressão parcialmente realista, o *Leitmotiv* indica o objeto, a característica ou personagem com funções e materialidades no nível da história; mas estes elementos são “carregados” com significados “maiores” que escapam ao esquematismo realista e descritivo, como entende Koebner (1997, p. 207):

Ob von Sternbildern oder Steinen, Häusern oder Blumen oder gar vom schwarzen Geiger die Rede ist – die Begriffe enthüllen mehrere Bedeutungen. Wie in angeschlagenen Akkorden klingen etliche Untertöne mit und verleihen der Erzählung den Charakter kunstfertiger Komplexität, einer fast ausgetüftelten ästhetischen Organisation, als sei hinter dem dichten Gitter der Bezüge jede Erlebnisspur zu verbergen.¹⁷

¹⁷ “Quer a conversa seja sobre constelações ou pedras, casas ou flores ou mesmo o violinista escuro – os conceitos revelam vários significados. Como em acordes que foram tocados, uma série de subtons soam e dão à história um caráter de complexidade habilidosa, uma organização estética quase engenhosa, como

A analogia com os subtons que o crítico faz parece ser uma representação muito pertinente para vislumbrar como o significado poético é elaborado em uma narrativa do Realismo alemão. Há, com certeza, o significado aparente, visível no nível da história – o “tom” –, porém há outros sentidos – subtons – que estão ali entremeados neste primeiro significado, mas que não sabemos antecipadamente ou não vemos, porém eles complementam e preenchem o potencial daquele signo. A ideia do subtom não corresponde a um significado acessório, simplesmente acoplado à ideia principal, no nível dos acontecimentos. É, antes, um significado tão importante quanto o primário, e que a manifestação simbólica de narrativas como a de *Romeu e Julieta na aldeia* demonstram como é algo que é principal sem ser visto como tal.

Entrever este procedimento em uma narrativa realista é verificar, mais uma vez, como o princípio de imitação da realidade pode ser revisado, um ponto que a obra de Keller ilustra de modo intrigante com seus usos do símbolo e com uma prática que se localiza em um polêmico limiar que pode revelar a “precariedade do projeto realista” (Aust, 2018, p. 430).

1. REALISMO ALEMÃO

1.1 Realismo Poético

A história literária circunscreve o Realismo alemão¹⁸ na segunda metade do século XIX, mais especificamente entre 1848 e 1890, seguindo a tendência artística de países como França e Inglaterra, os quais já há alguns anos intensificavam o caráter realista tanto na pintura como na literatura¹⁹. No contexto de língua alemã, o Realismo é

se cada traço de experiência tivesse que ser escondido atrás da densa grade de referências”. [Tradução minha].

¹⁸ Por “Realismo alemão” entende-se a literatura produzida nos diversos territórios autônomos de língua alemã da época, além da Suíça e do Império Austro-Húngaro, durante a segunda metade do século XIX. Já que o termo não é delimitado por fronteiras nacionais, “Realismo alemão” também será referenciado como “Realismo de língua alemã”.

¹⁹ As formas clássicas de representação já estavam sendo discutidas na França há vários anos: “Do século XVII ao século XIX na França, a disputa sobre uma representação adequada da realidade na obra de arte foi reavivada repetidamente pelas posições estéticas básicas dominantes de um sistema de regras clássico e rígido, cuja não observância resultava em desrespeito inédito pelo modelo antigo [...] e se igualaria a heresia literária. O reexame mais radical da poética clássica, que ao mesmo tempo representa um passo

um movimento que se inicia após um período marcado por um ambiente literário heterogêneo, conhecido como *Biedermeierzeit* (período do Biedermeier), no qual estão inclusas tendências diversas como *Spätromantik* (Romantismo tardio), *Junges Deutschland* (Jovem Alemanha) e *Vormärz* (Pré-março). A crítica encontra dificuldades em nomear este período que está entre as primeiras décadas do século XIX até a sua metade, pois a pluralidade de correntes artísticas não corresponde ao momento histórico-político da época, que ficou conhecido pela fase de restauração política “*Restaurationsperiode*”, cujo início se dá com o Congresso de Viena em 1815 e término com a revolução de 1848. Embora sem consenso, o termo “Biedermeierzeit” permanece, contudo, sendo usado de maneira abrangente para se referir à época entre o “Goethezeit” (período de Goethe) e o “Realismo” que se consolidaria definitivamente em meados de 1850²⁰.

Segundo Aust (2000), em oposição a todos esses movimentos do *Biedermeier*, o Realismo alemão surge como uma crítica à suposta arbitrariedade romântico-subjetiva e ao idealismo especulativo. A crítica também estabelece a gênese do movimento junto à transição do modo de vida tradicional para o modo moderno motivada pelas mudanças históricas de 1848. A forma de vida moderna, que na França e na Inglaterra já estava consolidada desde o começo do século XIX, encontrou resistência na Alemanha e se defrontou com uma classe política conservadora, caracterizada por uma estrutura de poder descentralizada em um “punhado de principados germânicos de vários tamanhos e características.” (Hobsbawm, 1977, p. 24). Plumpe (1996, p. 18) explica que o meio do século XIX nos países de língua alemã é um período de fortes rupturas:

[...] ist es dennoch interessant zu fragen, warum die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts einem konservativen Blick so attraktiv erscheinen konnte. Gewiß deshalb, weil diese Zeit von einer Balance zwischen innovativen und beharrenden Tendenzen gekennzeichnet war: einerseits rapide Fortschritte in Wissenschaft und Technik, Industrie und Handel, andererseits das Fortdauern traditioneller Ordnungsstrukturen im Bereich von Staat und Recht, Kirche und Familie.²¹

decisivo no caminho para a fundamentação teórica do realismo literário no século XIX, ocorre no *Preface de Cromwell* (1827), no qual Victor Hugo acerta as contas com os princípios estéticos da *doctrine classique*.” (Dethloff, 1997, p. 24). [Tradução minha].

²⁰ Em uma tentativa de contornar a polêmica terminológica, alguns autores denominam o período como “Übergangphase” (fase de transição), e pode-se falar inclusive de “Frühe Realismus” (pré-Realismo), conforme a perspectiva que se escolhe para analisar e selecionar as obras do período, como afirma Titzmann (2011, p. 6).

²¹ “no entanto, é interessante se perguntar por que a segunda metade do século XIX poderia parecer tão atraente do ponto de vista de uma visão conservadora. Certamente porque este período foi caracterizado por um equilíbrio entre tendências inovadoras e persistentes: por um lado rápidos avanços na ciência e

Entre as consequências do processo de modernização nos países de língua alemã, informa Plumpe (1996, p. 20), pode-se listar o crescimento populacional, a diferenciação da sociedade, industrialização de pequenas e médias empresas e a urbanização e a formação das classes mais baixas que começam integrar novas forças políticas, como o proletariado. Begemann (2012) menciona ainda a multiplicação e especialização do conhecimento cultural em virtude dos avanços científicos, sobretudo das ciências da natureza. De modo geral, o cenário da época levou as pessoas a terem o sentimento de incerteza em relação ao futuro e, ao mesmo tempo, a terem consciência de que se tratava de uma época de transição. Segundo Andermatt (2008, p.42), a geração dos autores realistas entre 1848 e 1890 foi marcada por um novo sentimento em relação à vida que foi acompanhado pelo desenvolvimento da sociedade moderna, a qual trazia consigo a realidade de um mundo desencantado (*wunderlose Welt*), não mais mítico. O autor denomina este sentimento (*Lebensgefühl*) como “a experiência da contingência da vida”:

Man erlebte die Welt des modernisierten 19. Jahrhunderts als zersplittert und unzusammenhängend. Ein zentrierender Sinn fehlte. Das Individuum war desorientiert und reagierte darauf mit Desillusionierung oder Apathie. ²² (Andermatt 2008, p. 43)

É por este motivo que se identifica um comportamento conservador e pessimista na literatura da metade do século XIX nos países de língua alemã, já que seus autores, sobretudo os realistas, tinham uma relação negativa com o próprio tempo (Andermatt, 2008, p. 42). Tal postura encontra-se refletida também na política da época. As contradições na Alemanha entre governantes conservadores e as novas formas de economia e trabalho que se consolidavam encontrarão seu ápice com as revoluções ocorridas em 1848 em toda a Europa. A alta burguesia alemã começa a ter suas próprias reivindicações liberais contra o poder da classe aristocrática que ainda dominava a região:

Begründet in der Unabweisbarkeit der »sozialen Frage«, die sich durch die

tecnologia, indústria e comércio, por outro lado, a persistência de estruturas tradicionais na área do Estado e do Direito, Igreja e família.” [Tradução minha].

²² “O mundo do modernizado século XIX foi experimentado como fragmentado e desarticulado. Faltava um sentido centralizador. O indivíduo estava desorientado e reagiu com desilusão ou apatia”. [Tradução minha]

Wirtschaftskrisen der Jahre 1844 und 1847 dramatisch zuspitzte [...], motiviert durch Forderungen der bürgerlichen Emanzipationsbewegung wie Pressefreiheit, Verfassung, Unabhängigkeit der Justiz usw., [...] stellte die Revolution von 1848/49 den Versuch dar, eine bürgerlich-liberale Umgestaltung von Staat und Gesellschaft durchzusetzen. Im Zentrum der politischen Ziele des liberalen Bürgertums standen vor allem die Herstellung der nationalen Einheit, die Verabschiedung einer republikanischen Verfassung und schließlich eine Reihe ökonomischer und sozialer Reformen – also »Gerechtigkeit«, »Freiheit«, »Einheit«.²³ (Plumpe, 1996, p. 27)

Em meio às classes insatisfeitas com as condições sociais e políticas, havia ainda a baixa burguesia, como os pequenos comerciantes, mas também o proletariado e os trabalhadores do campo, cujas reivindicações se concentravam, principalmente, em melhores condições de trabalho. Os anseios democráticos e sociais se espalhavam por toda a Europa, incluindo a Alemanha, o que fez as revoluções daquele ano ficarem conhecidas como a “Primavera dos Povos”. Trata-se, porém, de revoluções fracassadas, as quais, segundo Hobsbawm (1977, p. 26), “all succeeded and failed rapidly, and in most cases totally.”. No caso alemão, Plumpe (1996, p. 26) explica que o fracasso ocorreu por causa da grande variedade de setores dissolvidos entre os “revolucionários”, com grande disparidade de renda entre eles, e conseqüentemente, interesses divergentes. Além do mais, é consenso que a burguesia alemã subestimou a força real das velhas potências nos estados alemães.

Acrescenta-se a esses fatores o “medo da democracia” (Hobsbawm, 1977, p. 28) que a alta burguesia alemã começou a apresentar diante das reivindicações das classes menos abastadas. A revolução do povo parecia estar saindo do controle, e isto assustava as classes mais ricas.

O medo do caos, como acentua Plumpe (1996, p. 28), levou a burguesia a um acordo com as antigas elites da política e da sociedade em troca da venda de cargos e títulos. Estas últimas conseguiram, assim, manter sua primazia nas instituições mais importantes do Estado até 1918 de forma quase ininterrupta. A aliança entre os membros mais ricos da burguesia e a aristocracia dos territórios alemães é a demonstração final do fracasso da Primavera dos Povos, pois ao seu fim não houve

²³ “Com base na inevitabilidade da ‘questão social’, que se agravou dramaticamente com as crises econômicas de 1844 e 1847 [...], motivada por demandas do movimento de emancipação burguesa, como a liberdade de imprensa, a constituição, independência do judiciário, etc., [...] a revolução de 1848/49 representara uma tentativa de implementar uma transformação liberal burguesa do Estado e da sociedade. No centro dos objetivos políticos da burguesia liberal estavam o estabelecimento da unidade nacional, a adoção de uma constituição republicana e, finalmente, uma série de reformas econômicas e sociais - isto é, ‘justiça’, ‘liberdade’, ‘unidade’.” [Tradução minha].

nenhuma vitória concreta das massas trabalhadoras²⁴ e o que se obteve após todo o esforço dos revolucionários não corresponde às reivindicações por melhorias de trabalho das classes mais baixas, nem à sua melhora social.

As reminiscências da antiga política aristocrática também persistiam no território suíço nas primeiras décadas do século XIX e influenciavam a consolidação da democracia nos cantões²⁵. Depois do Congresso de Viena em 1815, a Suíça começou a se preocupar com a formação e a “liberdade, paz e segurança” de seus membros, e com a soberania de seus territórios federais. Segundo Reinhardt (ibid.), diferentemente de todos os outros países europeus, a soberania e tendência democrática dos cantões suíços já se sobressaía pelo fato de, já nas primeiras décadas do XIX, eles se esforçaram em começar a escrever sua própria constituição. Entretanto, parte da Suíça também estava sob a influência e pressão dos movimentos restauradores da Europa, o que suscitou a tendência de correntes nacionais, liberais e democráticas serem tidas como subversivas e, conseqüentemente, perseguidas. Tal tensão política foi uma das responsáveis pelo atraso do processo democrático do país.

Até a consolidação completa da democracia e soberania dos cantões que viria a ocorrer somente em 1848, os territórios suíços passaram por diversos conflitos entre as principais correntes políticas da época: os conservadores jesuítas, os liberais e o democratas radicais. Os primeiros representam as tendências restauradoras do antigo regime aristocrático que rondavam a Europa; já os liberais tinham como pontos principais em seu programa a separação de poderes com base em documentos constitucionais, a igualdade de direitos e uma democracia representativa a partir do sufrágio censitário, concedendo o direito do voto apenas àqueles cidadãos que atendam a certos critérios econômicos (cf. Reinhardt, 2014, p. 96). Os democratas radicais possuíam reivindicações similares às dos liberais, porém eles se destacavam por incentivarem direitos populares mais abrangentes por meio do sufrágio masculino ao invés do sufrágio censitário. As três correntes formavam um embate frequente na vida

²⁴ Hobsbawm (1977, p. 25) explica o *aftermath* da revolução no caso alemão e austríaco: “Between the summer and the end of the year the old regimes regained power in Germany and Austria, though it proved necessary to reconquer the increasingly revolutionary city of Vienna by force of arms in October at the cost of over four thousand lives. After this the king of Prussia summoned up the nerve to re-establish his authority over the rebellious Berliners without trouble, and the rest of Germany (except for some opposition in the south-west) fell quickly into line, leaving the German parliament, or rather constitutional assembly, elected in the hopeful spring days, and the more radical Prussian and other assemblies to their discussions, while they waited for dissolution.”

²⁵ Um caso exemplar é o cantão de Genebra, o qual depois de anexado à França por Napoleão, tornou-se, depois da queda do imperador francês, liderado por representantes da velha aristocracia (cf. Reinhardt, 2014, p. 93).

política suíça e, assim, a constituição de cada cantão passou por reelaboraões que ora tendiam às reivindicações mais conservadoras, e ora à oposição liberal ou aos radicais democratas.

No início da década de 1840, os conflitos se intensificaram e atingiram o nível de uma “guerra cultural” (Reinhardt, 2014, p. 95). Reflexos desses conflitos podem ser observados na literatura realista de língua alemã porque o Realismo Poético foi um movimento majoritariamente conduzido pela burguesia, ou seja, por escritores que compunham esta classe. Como regra, os personagens são burgueses, e os valores e ideias burgueses desempenham um papel especial nas obras, e Gottfried Keller não é uma exceção.

Keller, um liberal moderado, teve sua estreia na carreira literária com um poema de alto teor político contra os jesuítas conservadores, publicado no jornal *Die Freie Schweiz* em 1844, e intitulado como *Sie kommen, die Jesuiten!* (*Eles estão vindo, os jesuítas!*). Em uma das estrofes do poema percebe-se o tom de escárnio e satírico contra a corrente conservadora-cristã que ameaçava a implementação da democracia suíça:

Von Kreuz und Fahne angeführt,
Den Giftsack hinten aufgeschnürt,
Der Fanatismus als Profoß,
Die Dummheit folgt als Betteltröß:
Sie kommen die Jesuiten!²⁶

A intensificação dos conflitos não foi em vão, pois após uma longa trajetória conturbada o país finalmente alcançou a desejada democracia representativa por sufrágio masculino em 1848, assinalando a vitória dos democratas radicais. Dada a posição diversa do país dentro do contexto europeu, as Revoluções de 1848 e sua primavera dos povos não tiveram tanto impacto na política suíça. Embora instigado pelo contexto políticos dos países alemães, depois da estabilização do país em 1848, o pessimismo político que continuou perdurando nos territórios de língua alemã não seria uma realidade para a Suíça:

In der Folge wurde eine neue, liberale Bundesverfassung ausgearbeitet, die dank vieler kantonaler Autonomierechte auch für die Konservativen einigermaßen akzeptabel ausfiel. Bei dieser neuen Verfassung, die Ende 1848 durch eine Volksabstimmung in Kraft gesetzt wurde, handelte es sich um ein im europäischen Vergleich höchst

²⁶ Tradução livre: Liderado pela cruz e pela bandeira, / O saco de presentes amarrado nas costas, / O Fanatismo como professor, / A estupidez acompanhando como um pedinte: Estão vindo, os jesuítas! Retirado de: <https://www.gottfriedkeller.ch/allgemein/politik/index.php> Acesso: 22. Fev. 2021.

progressives Grundgesetz, das die Eidgenossenschaft aus einem losen Verbund souveräner Staaten (der Kantone) in einen modernen, liberalen Bundesstaat verwandelte. Dieser Ausgang macht den Begriff »Vormärz« [...] für die Schweizer Geschichte untauglich.²⁷ (Muller, 2007, p. 117)

Representativa desta tendência não pessimista na política é a terceira novela do ciclo de *Die Leute von Seldwyla, Frau Regel Amrein und ihr Jüngster* (*A senhora Regel Amrein e seu filho caçula*). O primeiro volume do ciclo publicado em 1856 já traz indicativos da superação dos conflitos ideológicos e da implementação do sufrágio mais amplo que havia sido uma das maiores conquistas em 1848. Na novela de Frau Regel Amrein, se narra a história de uma mãe que procura orientar o filho com diversas lições políticas, como não integrar forças radicais e priorizar a prudência no momento da escolha. Mas a lição principal é a de conscientizá-lo sobre o dever máximo em uma democracia. A preocupada mulher aplica-lhe, assim, um sermão no qual ficam claramente expostos os princípios democráticos que a Suíça de 1848 acabara de instituir:

Wie, ihr wollt einen freien Staat vorstellen und seid zu faul, alle vier Jahre einen halben Tag zu opfern, einige Aufmerksamkeit zu bezeigen und eure Zufriedenheit oder Unzufriedenheit mit dem Regiment, das ihr vertragsmäßig eingesetzt, zu offenbaren? (KA, p. 185)²⁸

Por estipular a imitação da realidade, a literatura realista irá dialogar de modo direto com as condições sócio-históricas dos países, o que torna característico que dogmas e práticas de um sistema político surjam refletidos na literatura da época, como mostra a narrativa de Fritz. Segundo Auerbach (2015), pode-se dizer que quanto mais a história avança ou se desenvolve mediante rupturas históricas, mais a literatura realista torna-se produtiva, o que justifica, em parte, o florescimento antecipado da literatura realista em países como Inglaterra e França.

De acordo com esta perspectiva, porém, é justamente neste ponto que nos territórios alemães da época a literatura realista permaneceu limitada. Por causa do

²⁷ “Como resultado, uma nova constituição federal liberal foi criada, que graças a muitos direitos de autonomia do cantão também para os conservadores mostraram-se razoavelmente aceitáveis. Esta nova constituição, que entrou em vigor por um referendo no final de 1848, era uma lei constitucional altamente progressiva em comparação com outros países europeus e transformou a Confederação de uma associação livre de estados soberanos [os cantões] em um estado federal moderno e liberal. Este resultado faz com que o termo ‘Vormärz’ [pré-março] fosse impróprio para a história da Suíça.” [Tradução minha].

²⁸ “Como você quer introduzir um estado de liberdade e tem preguiça de parar meio dia a cada quatro anos para prestar atenção e revelar sua satisfação ou insatisfação com o governo que você elegeu? [Tradução minha]

atraso político e da postura conservativa e pessimista de seus autores, o Realismo alemão, do ponto de vista da referencialidade e da realidade social, foi visto como insuficiente ou problemático. Plumpe (1996, p. 19) explica que a literatura realista que se produziu em territórios de língua alemã é tida pela crítica do século XX, muitas vezes, como pouco moderna e até como não-realista (*unrealistisch*) se comparada às literaturas nacionais da França e Inglaterra. Esta insuficiência seria justificada pelo fato de o Realismo alemão não retratar de modo frequente o progresso dos grandes centros urbanos e da modernidade incipiente, ou ainda os anseios democráticos ou as contradições do antigo regime.

Plumpe procura repensar o fato de se considerar a validade do Realismo tendo como critério a ambientação de um espaço urbanizado e dos avanços tecnológicos da época e suas consequências para a vida humana, o que em última instância também é o questionamento do aspecto referencial da literatura realista e do que se entende por “realismo”. O autor (*ibid.*) questiona o julgamento de que a literatura que não trata de fenômenos urbanos seja “irrealista”, e argumenta que a literatura realista não necessariamente precisa se restringir a grandes centros urbanos. A literatura de língua alemã produzida nesta época é, neste sentido, um contraponto a essa ideia do que seria uma representação realista, já que os autores alemães deste período, afirma Begemann (2012, posição 60), não entendiam “realismo” como algo idêntico a uma postura voltada para as mazelas sociais, econômicas e políticas²⁹.

Erich Auerbach (2015) mesmo é um exemplo conhecido que justifica com argumento histórico a hipótese de que a Alemanha não possui o mesmo nível de representação da realidade que seus vizinhos europeus devido à ausência de componentes modernos causados pelas circunstâncias históricas conservadoras:

As circunstâncias contemporâneas na Alemanha eram dificilmente apropriadas a um realismo generoso; o quadro social era heterogêneo, a vida em conjunto realizava-se numa confusão de pequenas ‘paisagens históricas’ e de unidades que se haviam constituído sob circunstâncias dinástico-políticas. [...] (2015, p. 396)

O autor explica que se preferiu, na Alemanha, “tudo o que era mais favorável à especulação, à introspecção e à obstinação local, do que a uma apreensão decidida do

²⁹ “Essa constatação leva a uma diferenciação importante do conceito de Realismo. Para os contemporâneos, o Realismo não é idêntico a uma virada crítica para as reivindicações sociais, econômicas e políticas, como era o caso em torno do *Vormärz* [Pré-março].” (Begemann, 2012, sem paginação). [Tradução minha].

prático e do real que abrangesse contextos e espaços mais amplos.” (id. *ibid.*). Auerbach argumenta que as limitações no domínio realista permaneceram as mesmas durante todo o século XIX nos territórios de língua alemã, e que mesmo quando importantes obras de autores renomados como E. T. A. Hoffmann, Jeremias Gotthelf ou Theodor Storm tentaram conformar seriamente temas da sociedade contemporânea, eles “permaneceram no âmbito semifantástico ou idílico ou, pelo menos, no estrito âmbito local”, apresentando “um quadro econômico, social e político estático.”³⁰ (2015, p. 404). O autor confere o mesmo julgamento aos dois dos maiores expoentes do Realismo alemão, Theodor Fontane e Gottfried Keller, e diz no caso deste último que seu “movimento político é pronunciadamente suíço” (id. *ibid.*), relegando a obra de Keller “à obstinação local”³¹. O que Auerbach vê no Realismo alemão é uma representação aproblemática, acrítica e imóvel da vida, um juízo que se contrapõe aos fatores que ele julga essenciais para um realismo sério.

À revelia desta percepção do Realismo de língua alemã, que parecia representar o senso comum dentro da crítica literária até então³², Lukács, em um texto publicado em 1939 e intitulado como “Gottfried Keller”, tenta recuperar o Realismo de língua alemã sob a perspectiva das mudanças políticas e históricas. O ensaio do crítico húngaro é um dos primeiros³³ a retomar uma obra realista de língua alemã e classificá-la ao lado dos grandes realistas europeus do século XIX, como Balzac e Tolstói. Lukács justifica seu estudo para contestar a tendência da crítica de entender a literatura realista alemã como insuficiente e, particularmente a produção de Keller, com uma perspectiva suíça prosaica e provinciana. Para ele, o realismo kelleriano possui um traço particular pois o

³⁰ Auerbach comenta as consequências da Revolução Francesa para a Alemanha e sua resposta “passiva”: “A Revolução Francesa, com todas as suas irradiações, as reviravoltas que trouxe, os germes de uma nova estrutura social que a partir dela se desenvolveram irresistivelmente [...] encontrou uma Alemanha passiva, defensiva, alienada.” (2015, p. 397).

³¹ Aust (2018, p. 433) destaca a posição de Auerbach em relação a Keller: “O modelo de Erich Auerbach (1946) para o realismo ‘ocidental’ vale para Keller apenas de modo marginal. E a reavaliação do ‘Realismo Poético’ décadas depois se constitui mais como uma alternativa ao Realismo europeu. Foi apenas no estudo de Geppert (1994) que o nome Keller apareceu com um peso comparável no contexto da Europa Ocidental.” [Tradução minha].

³² Otto Maria Carpeaux também faz parte do grupo de críticos que não viam o Realismo alemão como um “verdadeiro” realismo. Mas o autor também faz a ressalva do realismo de Keller. Em oposição a outros realistas, Carpeaux (2013, p. 141) inclusive chama o autor suíço de “outsider”: “A sobrevivência subterrânea do Romantismo foi o obstáculo principal da conquista de um verdadeiro realismo, do nível do realismo das literaturas ocidentais e da russa. A burguesia liberal, destinada a produzir e sustentar esse realismo, não parecia capaz nem disposta a libertar-se daquela herança. Mas o pós-romantismo não existia assim, ou com força menor, nas regiões marginais, na Suíça, na Áustria, no Brandenburgo; não tinha penetrado fundo na sociedade democrática daquele país nem na aristocracia austríaca e prussiana. Desses *outsiders* é que veio o realismo mais autêntico da época: Keller, Ebner-Eschenbach, Fontane.”

³³ Cf. Ruppel, 1988, p. 89.

autor tem como base política a democracia Suíça. Apesar de Keller compartilhar os códigos linguísticos, culturais e literários provenientes dos territórios de língua alemã, sua visão de mundo essencialmente democrática fez com que ele tivesse outra percepção das circunstâncias sociais e históricas, algo que irá se refletir em sua literatura realista.

A excelência de Keller enquanto autor realista, segundo Lukács, baseia-se em sua aptidão de refletir sobre os processos políticos e sociais decisivos de seu tempo, além do autor não compartilhar da perspectiva pessimista na política que outros autores alemães possuíam. O conceito de realismo lukacsiano se fundamenta na capacidade da literatura de revelar ao leitor forças sociais subjacentes em todos os níveis de relações pessoais, fenômeno que uma “descrição miúda, cotidiana e habitual da realidade objetiva não abarca” (Lukács apud Oliveira, 2013, p. 32.) Realismo significa, aqui, narrar a relação entre indivíduo e sociedade, e os conflitos oriundos a partir desta relação, de modo que se torne visível a essência da época, no caso de Keller, a época burguesa na transição da ordem democrático-burguesa para a ordem capitalista (Aust, 2018, p. 433). Lukács (1965, p. 439) explica:

Die unvoreingenommene Untersuchung des Lebens kann uns leicht zur Erkenntnis des wahren Sachverhaltes führen, zu einer Erkenntnis, die in den großen Realisten zu Anfang und in der Mitte des Jahrhunderts lebendig war und die Gottfried Keller sagen ließ: »Alles ist Politik.« Der große Schweizer Schriftsteller meinte damit nicht, daß alles unmittelbar Politik sei; ganz im Gegenteil, seine Einsicht - so wie die Balzacs, Stendhals und Tolstois - enthält die Erkenntnis, daß jede Handlung, jeder Gedanke und jedes Gefühl des Menschen - mag er es wollen oder nicht, mag er es wissen wollen oder sich davor verstecken - unzertrennlich mit dem Leben der Gesellschaft, mit ihren Kämpfen, ihrer Politik verwoben ist; hier entspringen sie objektiv, und hier münden sie objektiv ein.³⁴

A leitura de Lukács e de diversos outros críticos, entre eles Benjamin, que também publicou um ensaio sobre Keller no mesmo ano do texto do crítico húngaro, foram importantes contribuições para repensar o lugar da literatura realista de língua alemã no contexto europeu. Depois da iniciativa dos autores, o Realismo Poético adquiriu, ao longo do século XX, uma revalorização enquanto uma “alternativa” para o

³⁴ “O exame imparcial da vida pode facilmente nos levar à compreensão dos fatos verdadeiros, uma visão que estava viva nos grandes realistas no início e em meados do século e que fez Gottfried Keller dizer: ‘Tudo é política’. O grande escritor suíço não quis dizer com isso que tudo é diretamente política; pelo contrário, sua visão - como a de Balzac, Stendhal e Tolstói - contém a compreensão de que cada ação, cada pensamento e cada sentimento do homem - querendo ele ou não, querendo conhecê-lo ou escondendo-se dele - está inseparavelmente entrelaçada com a vida da sociedade, com suas lutas, sua política; aqui eles surgem objetivamente, e aqui fluem objetivamente.” [Tradução minha].

Realismo ocidental (Aust, 2018, p. 433), um fenômeno que foi acompanhado das novas interpretações que a “virada semiológica”, liderada pelos estruturalistas, possibilitou sobre o que seria considerado “realista” além do aspecto referencial. O estudo de Hans Geppert, *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*³⁵, publicado em 1994, é um dos trabalhos pioneiros no qual os nomes de diversos realistas de língua alemã aparecem com peso comparável a outros realistas do continente europeu. Entre os aspectos particulares do Realismo alemão, o que também pareceu chamar a atenção da crítica foi a atenção que os autores alemães dedicavam às reflexões poetológicas e estéticas acerca da arte realista.

Se, por um lado, o Realismo alemão de fato seja marcado por paisagens rurais e de pequenas cidades, por outro trata-se de uma corrente cujos representantes estavam muito preocupados com o que se entendia por “realismo”, o que também não deixa de ser uma reação à tendência pessimista da época. Segundo Begemann (2007, p. 7), de um modo muito mais intenso do que em outros períodos literários, o Realismo em territórios de língua alemã desenvolveu uma dinâmica própria que procurava constantemente refletir sobre o caráter de sua literatura. Desse modo, explica Begemann (ibid.), problemas estéticos e epistemológicos constituíram boa parte das discussões nos círculos literários da época, o que tornou a literatura realista uma arte fortemente programática.

Dentro deste contexto, alguns intelectuais de língua alemã postularam, em meados de 1850, os parâmetros para a sua própria literatura realista com o objetivo de estabelecer uma perspectiva *sui generis* e, ao mesmo tempo, se distanciar sobretudo do programa realista francês. O período foi marcado pelo debate teórico proporcionado sobretudo pelas publicações na revista *Die Grenzboten*; os principais autores e teóricos que moveram essas discussões foram Theodor Fontane, Julian Schmidt, Theodor Vischer e Otto Ludwig. Eles exigiam “uma nova virada à realidade como remédio contra os excessos subjetivos da estética do gênio”, e contra “os excessos supostamente idealistas do Romantismo, a literatura utópica do *Vormärz* (Pré-março) e a exuberância emancipatória da era revolucionária” (Begemann, 2008, p. 28).

O requisito fundamental discutido por eles não é diferente do que se encontrava em outros círculos artísticos europeus da época: a referência à realidade. Mas

³⁵ “O caminho realista: formas da narração pragmática de Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe e outros autores do século XIX”.

diferentemente da mera reprodução, os autores de língua alemã adicionavam à tarefa realista o pressuposto poético, como explica Bonomo (2014, p. 61): “permanece praticamente ponto pacífico, [...] a reprodução de algo substancial e identitário, que reside na realidade histórica, mas que só a poesia, em sentido amplo, faz ver e manifestar os sentidos”. A literatura realista tornava-se responsável, portanto, por trazer a realidade à arte e, como tarefa específica, por revelar o “sentido” mais profundo ou a “verdade” das coisas, como postula Fontane (apud Baßler, 2015, p. 43):

Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwengigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das *Wahre*. Er schließt nichts aus als die Lüge, das Forcierte, das Nebelhafte, das Abgestorbene – vier Dinge, mit denen wir glauben, eine ganze Literaturepoche bezeichnet zu haben.³⁶

Segundo o programa, a simples descrição da realidade não seria o suficiente para a arte, uma constatação que presumia uma necessidade de ir além da aparência – da superfície da vida – para atingir algo mais profundo, mais “verdadeiro”. Dado o caráter altamente mutável e confuso da realidade empírica, Vischer (apud Lipkin, 2018, p. 25) argumenta que a tarefa do autor é de “purificar as formas das coisas, retratar a coerência entre suas profundidades internas, invisíveis e as características de sua superfície, de modo a revelar sua essência”. Esta essência ou “verdade” se refere um “conhecimento superior”, que de fato é inerente ao elemento terreno, mas que se perdeu na vida cotidiana (Korten, 2009, p. 49).

Ao revisitar as diversas discussões do programa, fica visível que a tensão entre superfície *versus* profundidade ou aparência *versus* essência surge frequentemente como imagens metafóricas no Realismo alemão. Um caso exemplar pode ser retirado do conto *Nachkommenschaften*, de Adalbert Stifter, que conta a história de um pintor que, ao representar um tema da realidade – o cenário campestre onde se encontra –, ele o transforma em algo simplório e pequeno. Neste episódio fica manifesto que o artista não compreendeu a necessidade dar profundidade à sua arte. Begemann (2008, p. 28) explica que o erro do pintor:

Es geht nun nicht mehr um den Augentrug einer täuschend naturgetreuen Abbildung, sondern um die Absicht, »die wirkliche Wirklichkeit« bzw. die »wirkliche Wahrheit«

³⁶ “O Realismo não quer o mero mundo dos sentidos e também nada mais do que ele; [o Realismo] quer o que é meramente tangível, mas ele quer a verdade. Ele não exclui nada além de mentiras, o forçado, o nebuloso, o cadavérico - quatro coisas com as quais acreditamos ter caracterizado toda uma era literária.” [Tradução minha].

»dar[zu]stellen« (S. 58, 65). Der Pleonasmus verweist auf die Notwendigkeit, von bzw. in der Wirklichkeit noch etwas zu unterscheiden, was offenbar einen substantielleren ontologischen Status beanspruchen darf und daher als noch wirklicher als die Wirklichkeit erscheint [...]. Er stellt fest, dieser wolle »den Dingen ihr Wesen abringen« und »die Tiefe erschöpfen« (S. 50). Die Formulierung belegt, dass das Wesen nicht auf der sinnfälligen Oberfläche liegt, sondern irgendwie unter ihr, in der Tiefe der Dinge. Andererseits freilich kann es sich nur, wenn überhaupt, aus der Betrachtung der Dinge erschließen, wie sie sich der Wahrnehmung zeigen.³⁷

Esta abordagem é muito diferente daquela encontrada no Realismo francês, que postulava “a representação nua da vida cotidiana” (Fontane apud Korten, 2009, p. 49). A questão é que os realistas alemães não estavam preparados – e talvez nem queriam estar – para o tipo de realismo praticado por autores como Zola ou Flaubert, os quais almejavam a descrição da realidade do ponto de vista mais “neuro” e objetivo possível³⁸. Stockinger (2010, p. 16) explica que a atitude dos escritores alemães era diferente dos franceses “porque o Realismo alemão estava interessado em um equilíbrio harmonioso entre imaginação empírica e poética, entre ‘encontrar’ (*finden*) e ‘inventar’ (*Erfinden*) e porque, ao mesmo tempo, ele não se esqueceu do ideal de maior objetividade possível na representação literária da arte realista. Por causa da busca por tal equilíbrio, afirma da autora (ibid.), o Realismo de língua alemã se focou na “questionabilidade das interpretações unilaterais da realidade” (*Fragwürdigkeit einsinniger Wirklichkeitsdeutungen*). Ort (2007, p. 12) vai nessa mesma direção ao dizer que a literatura que aspira a observar a realidade extraliterária sem perder o seu estatuto de literatura de arte é obrigada “a distinguir entre a percepção da ‘realidade’ (*mimese*) e a produção de ‘signos’ (poesia) e a exercer a diferença entre a ‘realidade’ e os próprios ‘signos’ nos seus mundos representados, quer através de enquadramento narrativo, quer através de distanciamento irônico”.

O termo *Realismo Poético* representa, portanto, uma corrente na qual seus autores procuram refletir constantemente não apenas sobre o fazer realista, como o fazer poético da realidade que depura o aspecto cru da vida cotidiana, ou seja, um realismo

³⁷ “Não se trata mais do engano de uma representação enganosamente realista, mas da intenção de ‘representar a realidade real’ ou ‘verdade real’ (p. 58, 65). O pleonasma refere-se à necessidade de distinguir algo da ou na realidade, que pode obviamente reivindicar um status ontológico mais substancial e, portanto, parece ser ainda mais real do que a realidade. Ele afirmou que este último queria ‘arrancar a essência das coisas’ e ‘exaurir as profundezas’ (p. 50). A formulação prova que a essência não está na superfície óbvia, mas de alguma forma abaixo dela, nas profundezas das coisas. Por outro lado, é claro, só pode ser deduzido olhando para as coisas como elas aparecem para a percepção.” [Tradução minha].

³⁸ Auerbach (2015, p. 319) explica a atitude “neutra” que Flaubert almejava: “Flaubert queria modificar a realidade através do estilo, para que ela aparecesse da maneira como Deus a vê, de forma que a ordem divina, na medida em que se referisse à porção de realidade tratada em cada caso, devesse encarnar-se no estilo do autor”.

que seria “bom” no sentido de “adequado para a vida”, um “*lebenstüchtiger Realismus*”, como entende Keller (apud Aust, 2018, p. 431). Por meio do conteúdo imagético e poético, estes autores procuram transcender para uma esfera mais verdadeira e mais universal do que o “naturalismo” objetivo.³⁹

A busca pela essência ou pela “verdade” – como forma de encontrar um significado na vida caótica e na contingência – conecta o movimento realista alemão diretamente com a corrente filosófica do Idealismo e com a literatura do Classicismo alemão, como explica Andermatt (2008, p. 43):

An dieser Stelle wird deutlich, wie die Generation der Realisten auf das Problem der Kontingenz reagierte. Obwohl man eigentlich genau wusste, dass die Zeit der »Humanitätsidee« vorbei war, orientierte man sich dennoch retrospektiv. Für die Ästhetik der Epoche bedeutete dies die programmatische Ausrichtung an Klassik und Idealismus.⁴⁰

A aproximação das duas correntes ajuda a entender o porquê de os realistas alemães estarem muito mais relacionados com as bases do Classicismo alemão do que ao Romantismo e ao Naturalismo⁴¹. Para um dos teóricos da *Grenzboten*, Julian Schmidt, o “verdadeiro” Realismo é uma como forma do Idealismo:

Wenn man nun das, was wir als wahren Realismus bezeichnet haben, Idealismus nennen will, so ist auch nichts dagegen einzuwenden, denn die Idee der Dinge ist auch ihre Realität. Wenn der wahre Idealist mit seiner Idee das Wesen der Dinge trifft, so bildet sich der falsche Idealist eine Idee, die der Wirklichkeit nicht entspricht, weil sie überhaupt keinen Inhalt hatte.⁴² (Schmidt apud Begemann, 2008, p. 29).

Sob a influência de Goethe e Schiller, o período do Classicismo alemão é caracterizado por uma concepção de realidade na arte que remete à Antiguidade. Para

³⁹ Concomitantemente com a vertente poética, representada por Keller e Fontane, havia também à época a vertente do Realismo Burguês, cujo principal expoente é Gustav Freytag. Embora tenha como referência a mesma fase literária – a tendência realista alemã de meados de 1848 até 1890, o Realismo Burguês não possui uma matriz poética, mas sim ideológica e crítica, e procura resgatar o fato sociológico, sendo uma corrente fortemente relacionada à classe burguesa (autores, público, representação).

⁴⁰ “Neste ponto, torna-se claro como a geração de realistas reagiu ao problema da contingência. Embora soubessem muito bem que o tempo da ‘ideia de humanidade’ havia terminado, eles, no entanto, se orientaram de modo retrospectivo. Para a estética da época, isto significava uma orientação programática em direção ao Classicismo e Idealismo.” [Tradução minha]

⁴¹ Os realistas alemães usavam a expressão “naturalismo” desde o começo, na década de 1850, já bem antes para denunciar o realismo dos franceses como algo vulgar e não-literário.

⁴² “Se alguém quiser chamar o que chamamos de verdadeiro realismo de idealismo, não há nada a ser dito contra isso, pois a ideia das coisas é também sua realidade. Quando o verdadeiro idealista atinge a essência das coisas com sua ideia, o falso idealista forma uma ideia que não corresponde à realidade porque não tinha absolutamente nenhum conteúdo.” [Tradução minha]

Goethe, a descrição, o “Real”, não era suficiente à arte, sendo necessário, para o ganho de significado, os fenômenos virem acompanhado da “verdade”:

Was soll das Reale an sich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargestellt ist [...]; aber der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem Herzen des Dichters hervorging.⁴³ (Goethe apud Plumpe 1996, p. 47)

Plumpe (1996, p. 49) explica que por volta de 1800, com a influência do pensamento clássico de Goethe, o termo “realismo” adquiriu uma conotação negativa na literatura alemã. Conforme a concepção goethiana, a obra de arte não é entendida como um puro reflexo (*Abbild*) do mundo, mas como “símbolo da força produtiva do sujeito”. Ou seja, a subjetividade criativa do autor poderia explicar “o que a visão das circunstâncias não revelava por si mesma”, como afirma o personagem da *Novela* de Goethe (2004, p. 27). O “poético” em “Realismo Poético”, afirma Rath (2008, p. 242), denota a pretensão de adentrar espiritualmente – no sentido das ideias – o que está acontecendo e sendo narrado na história. É o poeta, por meio de sua capacidade poética, o responsável por revelar a “verdade” ou a “lei” por trás dos fenômenos. É devido a este pré-contexto que os teóricos alemães tiveram, nos anos 1850, que estabelecer suas próprias formulações sem se desvincular drasticamente de suas bases estéticas e epistemológicas postuladas pelos classicistas alemães. Embora fortemente influenciados pela Literatura de Weimar, os realistas vão se afastar da força subjetiva do gênio, mas irão se apoiar na dimensão essencial e significativa da realidade⁴⁴ (Begemann, 2007, p. 8).

Ao fim, o que todo o debate teórico realista representa, afirma Plumpe (1996, p. 49), é que seus autores estavam conscientes da referência à realidade exigida pela sua estética, todavia era-lhes igualmente essencial pensar como a literatura poderia tematizar a realidade sem arriscar seu status enquanto literatura. Estas considerações não só eram presentes nos debates teóricos, como também não raramente tornaram-se temas de diversas narrativas do período, como em *Der Nachsommer* (1857), de Stifter, *Hochzeit des Mönchs* (1884), de C. F. Meyer, e mesmo em *Die Leute von Seldwyla* (1856) do próprio Keller. O que se tencionava na teoria e na prática literária realista de

⁴³ “Pois de que serve o real em si? Nos alegramos quando ele é apresentado com verdade, e de fato ele nos pode dar um conhecimento mais claro de certas coisas; mas a conquista autêntica para a nossa natureza mais elevada se encontra apenas no ideal que vem do coração do poeta” (Goethe apud Süsskind 2004, p. 49).

⁴⁴ Original em alemão: “wesentliche und sinnstiftende Dimension der Wirklichkeit.”

língua alemã era justamente a problemática do Realismo e a “colisão de diferentes interpretações da realidade e, não menos importante, “a produção de “imagens” artísticas do mundo” (Begemann, 2007, p. 9)

A interpretação de Aristóteles e sua revalorização do conceito de Mimesis em favor da arte (Poesia) também ajuda a entender por que os realistas alemães queriam ser fiéis à ideia de realidade, sem, contudo, desistir da busca pela essência. Enquanto para Platão a poesia era uma cópia de segundo grau, pois ela seria uma cópia da realidade, a qual, por sua vez, também é somente uma cópia do mundo das ideias – onde estaria a “verdade” –, para Aristóteles a poesia “enuncia verdades gerais”, em contraposição à História que relata “fatos particulares” (Aristóteles, 2005, p. 28)⁴⁵. Assim, segundo Aristóteles, é a poesia (*Dichtung*) a responsável por revelar “verdades gerais”⁴⁶ que não estão visíveis a todos, o que confere a ela uma qualidade diferenciadora, um aspecto que o Realismo alemão irá tomar como um de seus princípios mais essenciais: “Poesie muß also einen Mehrwert aufweisen, den die Wirklichkeit nicht bieten kann.”⁴⁷ (Korten, 2009, p. 48). Além da qualidade poética de apurar tais verdades universais, o Realismo alemão também irá se apoiar na relação entre a realidade e a poesia na perspectiva aristotélica. No capítulo nono da *Poética*, Aristóteles demonstra como quão pouco o conceito de poesia (arte) tem a ver com a visão de que ela deve “representar a realidade” ou “imitar a natureza”: “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” (Aristóteles, 2005, p. 28).

Com base na formulação aristotélica, entende-se que os teóricos alemães tomam como ponto de partida a verossimilhança e não a cópia da realidade⁴⁸. A partir da diferenciação das categorias “o que aconteceu” e “o que podia ter acontecido”, se estabelece que a arte não deve ser “real” ou “verdadeira” no sentido de um acontecimento real, mas sim “provável”, uma abordagem que propicia outra perspectiva

⁴⁵ Plumpe (1996: 44) explica mais detalhadamente a relação entre ideia e arte proposta pelo filósofo grego: “Para Aristóteles, a ideia não é tanto uma realidade extraterrestre, mas sim o princípio educacional imanente dos seres que lhes dá seu estado ideal, sua meta. E é esse princípio imanente – enteléquia – de formação dos seres que pode captar a mimese do poeta, segundo a crítica antiplatônica de Aristóteles. É claro que isso aumenta muito a valor da poesia. Ela se torna um meio de conhecimento de primeira classe, porque não imita a aleatoriedade dos fenômenos, mas seu princípio de enteléquia.” [Tradução minha].

⁴⁶ Segundo Otto Ludwig (apud Korten 2009, p. 42), um dos teóricos realistas, “a poesia se baseia na imitação (*Nachahmung*). Mas ela imita apenas o essencial (*Wesentliche*), e descarta o contingente (*Zufällige*)”. [Tradução minha].

⁴⁷ “A poesia deve, portanto, ter um valor excedente (*Mehrwert*) que a realidade não pode oferecer.” [Tradução minha].

⁴⁸ É devido a essa conjugação de elementos realistas e idealistas que fará com que o Realismo alemão também seja conhecido por “Realidealismo”. (Cf. Vedda, 2011).

da dependência e referência à realidade, colocando em primeiro plano a qualidade de “artificial” (*Künstlichkeit*) do fazer poético. A partir desta pressuposição, a representação da poesia, como afirma Korten (2009, p. 59), adquire um caráter autônomo que a libera da “contingência” e, por outro lado, a faz se concentrar na “essência” ou na “verdade”. E já que a artificialidade ganha o destaque nessa acepção, é errôneo entender este processo de poetização praticado pelo Realismo Poético como um procedimento mimético, quando na verdade trata-se de construir um mundo ficcional que seja “provável” e “essencial” seguindo as regras de probabilidade – verossimilhança – ou necessidade:

Es gilt abzuwägen, wie der Realismus als eine Bewegung verstanden werden kann, »die zwar von Realismus redet, darunter jedoch keine Mimesis, also Nachahmung von Wirklichkeit, sondern Poësis, das künstlerische Schaffen von Wirklichkeit also, meint«. ⁴⁹ (Korten, 2009, p. 42)

Mas *como* acessar tal “verdade” da realidade? Os autores e críticos do movimento se referem constantemente ao conceito de *Verklärung* (Transfiguração). Trata-se de uma ideia que pressupõe a transfiguração da realidade tornando esta bela ou a enobrecendo⁵⁰. A *Verklärung*, com sua capacidade de transfigurar em uma forma poética os fenômenos da realidade, além de ter um objetivo estético, faz o leitor perceber causas e consequências de uma forma mais clara, já que a realidade, quando vista do modo “desanuviado”, sempre revela suas leis, como nos explica (Baßler, 2015, p. 44):

[...] schafft dann die realistische Erzählung „die Welt noch einmal“, und zwar, in Otto Ludwigs Worten, „eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen“. Das Material dieser Darstellung ist dabei nicht die Sprache [...], sondern eben die realistische Diegese selbst, „die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat. So ist es mit ihren Gestalten, deren jede in sich so notwendig zusammenhängt, als die in der wirklichen, aber so durchsichtig, daß wir den Zusammenhang sehen“.⁵¹

⁴⁹ “É importante ponderar como o Realismo pode ser entendido como um movimento ‘que fala de realismo, mas não significa mimese, ou seja, imitação da realidade, mas *poësis*, a criação artística da realidade”’. [Tradução minha].

⁵⁰ Segundo Plumpe (1996, p. 54), a categoria da *Verklärung* redefiniu o conceito de beleza (*Schönheit*) para o sistema literário alemão.

⁵¹ “então a narrativa realista cria ‘o mundo de novo’, ou seja, nas palavras de Otto Ludwig, ‘aquele mundo em que as relações são mais visíveis do que no real’. O material desta representação não é a linguagem [...] mas a própria diegese realista, “que tem em si todas as suas condições, todas as suas consequências. Assim é com suas figuras, cada uma delas necessariamente conectada em si mesma como as do real, mas com tanta transparência que vemos a conexão”. [Tradução minha].

Baßler (2015) nota que o postulado da *Verklärung* é idêntico à noção de “símbolo” proposta por Goethe na época de suas discussões com Schiller. Goethe entendia que o verdadeiro conteúdo das coisas, ou ainda, sua “Wesensgesetz”, está no próprio fenômeno – nos termos narrativos, na própria diegese – e não em algo transcendente. O recurso simbólico da arte faria, então, esta essência, ou “lei” que está contida no fenômeno tornar-se mais visível e vir à tona, revelando a mesma intenção artística dos realistas. Já que a realidade permite reconhecer suas leis, então a representação poética da realidade pode ter sempre e toda vez um novo significado (Baßler, 2015, p. 44), o que faz tudo ser significativo na diegese.

De acordo com Baßler, o texto literário realista alemão orienta-se, por um lado, pelo processo da metonímia, e por outro exige-se que todos os acontecimentos da narrativa sejam significativos, isto é, que a lei contida dentro deles seja revelada de modo a formar para o leitor um significado, o qual Baßler nomeia como *metacode*. O termo é entendido pelo crítico como um código de valores compartilhados culturalmente, como amor, sorte, religião, natureza, arte, os quais a narrativa realista poética procura ressignificar para o leitor. Assim, o texto do Realismo Poético tenta sempre elevar os acontecimentos da diegese a um nível maior de significado e, assim, possibilitar ao leitor o vislumbre de um valor cultural que todos dispomos em nosso saber enquanto sociedade.

Dentro dos requisitos programáticos da literatura realista, pode-se dizer que o objetivo da *Verklärung* é o *metacode* devido à sua capacidade de converter os fenômenos da diegese em um sentido maior, ou de acessar sua “essência”. O termo utilizado por Baßler atualiza e fornece uma compreensão mais visível do que seria essa “essência” desejada pelos realistas, cujo sentido parece ser abstrato e amplo. Com ele, entende-se que o que os realistas entendem por “essência” é um valor cultural de signos como “amor” ou “arte”, e o que a narrativa realista faz é livrá-lo de influências que os fenômenos triviais encobrem. Trata-se, portanto, de desanuviar para o leitor tal valor e oferecê-lo em uma visão não apenas mais genuína e poética, como renovada.

Enquanto conteúdo programático, também a escolha do objeto a ser representado possui suas próprias delimitações no Realismo de língua alemã. Seus autores selecionavam uma matéria (*Stoff*) que seria passível de uma formulação poética; a partir desta premissa, se exclui a realidade “nua e crua” da vida cotidiana por se acreditar que ela é *unkünstlerisch* (não-artística), embora ela faça parte da realidade. Fontane explica a recusa de determinados temas pelos realistas alemães:

bei Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehen, oder gar bei Produktionen jener sogenannten Tendenzbilder (schlesische Weber, das Jagdrecht u. dgl. m.) sich einbildete, der Kunst eine glänzende Richtung vorgezeichnet zu haben. Diese Richtung verhält sich zum echten Realismus wie das rohe Erz zum Metall: die Läuterung fehlt.⁵² (Fontane apud Baßler, 2015, p. 46)

A restrição de assuntos “indesejáveis” é a responsável por fazer o Realismo alemão parecer conservador a alguns críticos e ser acusado de não retratar a realidade. Contudo, esta mesma restrição revela um pouco mais sobre o potencial do processo da *Verklärung* e como ela estrutura a narrativa realista. Acontece que o *metacode* deve fornecer um significado *positivo* para o que é representado, por isso os assuntos indesejáveis não seriam adequados, na visão dos realistas, para alcançar uma matéria passível de ser poetizada, como mostra Baßler (2015, p. 47): “ein solches positives Wesensgesetz ist eben an einem einigermaßen gesund wachsenden Baum (bzw. an einem Bürger) besser zu zeigen als an einer aufgrund von widrigen Umwelteinflüssen verkrüppelten Pflanze (bzw. einem Proletarier).”⁵³

Segundo Baßler (ibid.), alcançar um *metacode* positivo é o objetivo de todo protagonista da narrativa do Realismo Poético; contudo, é precisamente nisso que ele fracassa. Baßler mostra como é uma constante nas narrativas da metade do século XIX o protagonista fracassar na busca de um sentido ao longo de sua vida. Mas trata-se de um fracasso em termos específicos: é na verdade uma resignação (*Entsagung*)⁵⁴ que faz o protagonista ter uma vida resignada, na qual ele conscientemente desistiu do que buscava – o *metacode*. Assim, não se trata de um fim trágico e tampouco desesperador: “Wir lernen die poetische-realistische Entsagung hier als Modus eines defizitären, aber undramatisch lebberen und irgendwie sogar würdevollen Zustands kennen.”⁵⁵ (Baßler, 2015, p. 37).

Exemplo deste comportamento é o protagonista de uma das novelas mais importantes do Realismo Poético, *Immensee*, de Theodor Storm. Quando Reinhardt

⁵² “ao retratar um proletário moribundo rodeado de crianças famintas, ou mesmo ao produzir aquelas chamadas imagens de tendência (tecelões da Silésia, caçadores etc.), imaginou-se que haviam traçado um rumo brilhante para a arte. Essa direção está relacionada ao realismo real assim como o minério bruto está ao metal: não há refinamento.” [Tradução minha].

⁵³ “Essa lei essencial positiva pode ser demonstrada melhor em uma árvore (ou em um cidadão) que está crescendo de maneira saudável do que em uma planta (ou um proletário) que está mal-tratada devido a influências ambientais adversas.” [Tradução minha]

⁵⁴ Segundo Baßler (2015, p. 39), a *Entsagung* realista é praticamente o reverso negativo de tudo o que o conceito de *Bildungsroman* representa para o Romantismo.

⁵⁵ “Conhecemos a resignação poético-realista aqui como modo de um estado deficitário, mas um estado que pode ser habitável de forma não dramática e em certa medida até digno.” [Tradução minha].

renuncia ao amor de sua vida, Elisabeth, ele renuncia, portanto, ao *metacode* “amor”. Ou ainda mais importante e mais paradigmático é o protagonista do primeiro romance de Keller, *Der grüne Heinrich*. Heinrich Lee tem uma trajetória de formação como pintor tão fracassada que, na primeira edição, ele é levado a cometer suicídio. Mas na segunda edição, publicada quase vinte anos depois, Keller resolveu reformular o fim de seu herói. O leitor então descobre que Heinrich se tornou um resignado funcionário da prefeitura. De uma desejada carreira artística a um cargo burocrático, percebe-se que a *Entsagung* pode significar o fracasso não apenas em assuntos como “amor”, mas também no *metacode* “formação” ou até mesmo na “profissão”.

Os requisitos programáticos do Realismo Poético podem gerar, à primeira vista, um paradoxo: por um lado estipula um *metacode* positivo e por outro faz seus protagonistas encerrarem sua vida em estado de resignação. O ponto aqui, explica Baßler (2015, p. 50), é que Realismo Poético está procurando um *metacode* que seria generalizado como uma máxima positiva de uma ação geral, e por isso ele não resulta de um comportamento particular de seu herói. O fato de o protagonista fracassar no *metacode* não o torna negativo, porque o importante é justamente a busca por ele.

Embora a simbologia de Goethe esteja na base programática do movimento, deve-se notar ainda que as relações da diegese realista poética são anti-alegóricas e anti-metafóricas, o que torna a tensão entre acontecimentos da narrativa e seu significado ainda mais complexa, afinal, o Realismo Poético precisa seguir seu princípio metonímico e ao mesmo tempo reformular poeticamente o material da realidade para que se possa transmitir ao leitor um significado/*metacode* positivo. É uma linha tênue que se estabelece dentro da diegese, na qual o caráter metonímico deve ser preservado, mas a reformulação poética, erigida sob a concepção do símbolo goetheano, nunca deve ultrapassar os limites da representação realista com alusões metafóricas e alegóricas⁵⁶.

Com essa dupla exigência – a metonímica e a simbólica –, o Realismo Poético é como uma *Kippfigur* (imagem ambígua) que oscila entre o eixo metonímico (Realismo) e o eixo metafórico (Simbólico) – segundo a teoria de Jakobson – sem nunca escolher de fato um deles. Esta não escolha corresponde diretamente ao conteúdo programático: se houvesse a preferência pelo eixo poético afetaria o estatuto realista, e se desprezasse o eixo metafórico, iria ser prejudicado a elaboração poética exigida. A interpretação de Baßler se alia à de Alexander Honold (2018), para quem muitas narrativas de Gottfried

⁵⁶ A metáfora é o paradigma de uma figura de linguagem que rompe com a metonímia (cf. Baßler, 2015, p. 23)

Keller, entre elas as de *Seldwyla*, trazem protagonistas que são guiados por uma lei do “meio termo” (*Gesetz des Mittelweges*), que determina um fim mediano, sem um tom arrebatador ou transformador.

A escolha por um dos eixos também representaria um sentido de conclusão à narrativa realista poética, o que, como foi visto acima, não ocorre devido à *Entsagung* de seus protagonistas. O protagonista não tem sucesso e não alcança o *metacode* que está em jogo na narrativa, e isso não é explicado de modo evidente. Caso fosse uma narrativa naturalista, o meio-ambiente no qual vive o personagem seria o motivo de seu fracasso. A questão é que uma vida com êxito ou totalmente fracassada seria uma conclusão. Não ter uma vida concluída, mas resignada, corresponde a esse entre-lugar dos dois eixos que a *Kippfigur* do Realismo Poético se alicerça:

Die Entsagung des Helden löst das Problem, wie poetisch-realistische Texte, deren struktureller Kern die oben benannte Kippfigur ist, schließen können. In seiner negativen Konnotation hält dieser Zustand das Verklärungsbegehren wach: Die großen Projekte in Liebe, Kunst und Lebensglück und damit das Sinnbegehren des Textes bleiben unerfüllt, ein Metacode wird nicht gefunden, dennoch besteht der Text darauf, dass es diesen überwölbenden Sinn geben müsse und sich das Streben nach ihm lohne. Die symbolische Achse bleibt ex negativo präsent beim Erreichen eines unspektakulär pragmatischen, realistisch wirkenden Endzustandes im Metonymischen.⁵⁷ (Baßler, 2015, p. 57)

Se todo fenômeno possui uma lei que a elaboração poética pode acessar, então o significado ou sentido da diegese é transmitido ao leitor toda vez que ele interage com uma narrativa do Realismo Poético. E este é o ponto delicado e complexo, porque o programa pressupõe que o significado seja produzido automaticamente e apreendido toda vez pelo leitor. Antes de adentrar esta discussão, é necessário retomar a teoria de Moritz Baßler (2015) sobre a literatura realista, para então pensar a problemática da literatura realista de língua alemã.

Baßler estipula que há níveis em um texto que são produzidos a partir das relações sintagmáticas (de contiguidade) e paradigmáticas (de equivalência), no sentido sausseriano. Em sua teoria, o eixo sintagmático estabelece um primeiro nível, concreto e manifesto; a este denomina-se nível textual (*Textebene*) e nele estão localizadas as

⁵⁷ “A resignação do herói resolve o problema de como os textos poético-realistas, cujo núcleo estrutural é a *Kippfigur* mencionada, podem ser concluídos. Em sua conotação negativa, este estado de coisas mantém vivo o desejo de transfiguração poética (*Verklärung*): os grandes projetos de amor, arte e felicidade na vida e, portanto, o desejo de significado no texto permanece não realizado, um *metacode* não é encontrado, mas o texto insiste que esse significado abrangente deve existir e por si mesmo, e esforçar-se por ele vale a pena. O eixo simbólico permanece *ex negativo* presente quando um estado final nada espetacular, pragmático e de aparência realista é alcançado no modo metonímico.” [Tradução minha].

relações gráficas, tonais, métricas, gramáticas e semânticas entre os signos no texto. Conforme nota Baßler, dificilmente o nível textual terá um fim em si mesmo, o que significa que normalmente ele é estabelecido para sustentar a criação de um segundo nível – o do conteúdo do texto, o qual move o eixo paradigmático e o saber cultural. Este segundo é denominado como nível de conteúdo (*Inhaltsebene*). É dele que se extrai significados e funções a partir do que está no eixo textual. Estes dois níveis iniciais se aplicariam a textos de qualquer natureza, contudo, para textos ficcionais é necessária a adição de mais níveis. No caso de textos narrativos, o nível do conteúdo dá origem à representação de um mundo fictício, uma diegese, com suas próprias leis de espaço, acontecimentos, figuras e ações. Devido à sua função para textos narrativos, substitui-se o termo “nível do conteúdo” (*Inhaltsebene*) por “nível de representação” (*Darstellungsebene*).

Diferentemente de textos não ficcionais, a literatura, afirma Lotman (apud Baßler 2015, p. 18), “spricht in einer besonderen Sprache, die als System auf und über der natürlichen Sprache errichtet wird”⁵⁸, ficando subentendido que a representação do mundo ficcional significa ainda algo *a mais*. Os signos do nível de representação, no caso do texto narrativo, devem ser entendidos de modo simbólico, o que faz com que seja necessário estipular mais um nível que é produzido a partir do nível de representação: o nível de significado (*Bedeutungsebene*). Assim, todo texto literário é composto por três níveis hierarquizados da seguinte maneira: nível textual, de representação (conteúdo) e o de significado.

Para estabelecer uma definição de literatura realista, Baßler se utiliza da dicotomia proposta por Jakobson sobre os dois modos de escrever encontrados na literatura: o metonímico e o metafórico. O primeiro seria encontrado no modo de escrita realista; o segundo no Romantismo e no Simbolismo. A metonímia enquanto figura de linguagem substitui o que se quer dizer por um conceito semelhante oriundo do mesmo campo semântico. Ao modelo de Jakobson, o crítico incorpora ainda os conceitos de *frame* e *script* do vocabulário de Roland Barthes. Ambos os conceitos formam um código cultural, um “arsenal”, que é compartilhado por todo falante nativo de uma língua materna. Segundo Galle (2020, p. 136), *frames* “sind die in Netzen miteinander verknüpften Konzepte, in denen Bedeutung mit der Erfahrung von Lebensrealität

⁵⁸ “fala em uma linguagem especial que é construída como um sistema na e acima da linguagem natural” [Tradução minha].

vermittelt ist”⁵⁹. Já *script* seria o código de conduta, o conjunto de ações que acompanha o *frame*.

Combinando as duas teorias, o procedimento metonímico aplicado a nível textual indica que o texto está organizado de uma forma que faz o leitor evocar, sem maiores dificuldades, *frames* e *scripts* compartilhados, como afirma Galle (2020, p. 136):

“Metonymisch vorgehende realistische Literatur benutzt in einer konkreten Textsequenz im Wesentlichen sprachliches Material, das die Leser einem bestimmten lebensweltlichen Bereich zuordnen können.”⁶⁰

Desse modo, se em uma narrativa realista o leitor se deparar com a descrição de uma caminhada ao ar livre, inevitavelmente ele evoca padrões construídos culturalmente referentes a este *frame*: o ambiente rural, a descrição de árvores, do tempo etc. Contudo, nunca uma cena realista, por mais detalhada que seja, dará conta de toda a existência complexa de um mundo. Mas apenas com um número delimitado de sintagmas, o leitor já consegue vislumbrar toda a cena, e assim a diegese irá se apresentando a ele, em um movimento da parte pelo todo.

O que Baßler demonstra com isso é que o processo da metonímia do texto realista faz com que o leitor construa a diegese sem dificuldade a partir dos signos oferecidos pelo nível textual. A partir desta premissa, sua teoria chega ao ponto principal do que ele entende por “realismo”: por causa da organização metonímica dos signos, conjuntamente com nossos *frames* e *scripts*, ocorre uma passagem automática do nível textual para o nível de representação:

der realistische Text verfährt metonymisch, d.h. er bewegt sich im Rahmen unserer kulturellen Codes. Der Übergang von der Textebene zur Darstellungsebene, von der Ebene der Zeichen zur Diegese, erfolgt automatisch. In diesem Verfahrens-Sinne wollen wir im Folgenden den Begriff ‚realistisch‘ verwenden – und nicht etwa als Gegenbegriff zu ‚unrealistisch‘ im Sinne von ‚wider Willen nicht den Fakten entsprechend‘ oder zu phantastisch’. Phantastische Texte, z.B. Vampirgeschichten, sind in der Regel realistisch erzählt. Auch soll mit dieser Begriffsverwendung Texten, die

⁵⁹ “*frames* são os conceitos ligados entre si em forma de redes, nos quais o significado é transmitido por meio da experiência da vida real.” [Tradução minha].

⁶⁰ “A literatura realista que procede de modo metonímico usa, em uma seqüência concreta de texto, material essencialmente linguístico que o leitor pode atribuir a uma área específica do mundo da vida.” [Tradução minha].

nicht realistisch verfahren, ein Bezug zur Realität nicht von vornherein abgesprochen werden.⁶¹ (Baßler, 2015, p. 22)

Ao assumir o conceito de metonímia conjugado com os níveis do texto literário, torna-se mais produtivo definir o que é um texto realista e, conseqüentemente, um texto que não é realista, ou seja, aquele que não ocorre a passagem automática do nível textual para o nível de representação. Com esta definição de “realismo” proposta por Baßler, relativiza-se o aspecto referencial que é tão polêmico dentro dos estudos de literatura realista, e ao mesmo tempo esta mesma referencialidade não é ignorada, afinal a construção de *frames* leva em consideração a experiência em sociedade.

Se a passagem no nível textual para o nível de representação acontece de modo automático nos textos realistas, no caso do Realismo Poético, a passagem do nível de representação para o nível de significado também seria automática, já que o sentido dos fenômenos, da diegese, seria diretamente transmitido ao leitor. Contudo, na visão de Baßler (2015, p. 45), não se pode garantir que essa dupla ação – o significado realista e o significado simbólico – ocorra simultaneamente:

Das Problem betrifft dabei, genau wie vermutet, das Verhältnis von diegetischen Gegebenheiten und ihrer Bedeutung [...]. Alle Gegebenheiten der Diegese bedeuten ja einerseits Singularitäten in einem metonymischen Zusammenhang - das eben ist Realismus -, sie sollen andererseits aber auch, wie in Goethes Symbolik, ihr Gesetz, ihr Wesen, eine Art Metacode bedeuten.⁶² (Baßler, 2015, p. 45)

Como não se pode garantir que os dois significados sejam transmitidos, não ocorre um acesso automático da “essência” ou do *metacode*. Dentro da teoria de Baßler, isso equivale a dizer que não ocorre uma passagem automática do nível de representação para o nível do significado. Como consequência, os autores precisam lançar mão de determinados mecanismos que se aproximam do modo de escrita metafórico para auxiliar o leitor a acessar o significado poético e extraí-lo a partir da diegese (do nível de representação).

⁶¹ “o texto realista procede metonimicamente, ou seja, ele se move dentro da estrutura de nossos códigos culturais. A transição do nível de texto para o nível de representação, do nível de personagens para diegese, ocorre automaticamente. Queremos usar o conceito de ‘realista’ neste sentido procedimental - e não, por exemplo, como um contra-termo a ‘irrealista’ no sentido de ‘involuntariamente não de acordo com os fatos’ ou ‘fantástico’. Textos fantásticos, como por exemplo as histórias de vampiros, são geralmente contadas de forma realista. Com este uso do termo, uma referência à realidade não deve ser negada previamente em textos que não procedem de modo realista.” [Tradução minha].

⁶² “O problema diz respeito à relação entre os acontecimentos da diegese e seu significado [...]. Todos os acontecimentos da diegese significam, por um lado, singularidades em um contexto metonímico - isto é, realismo - mas, por outro lado, como no simbolismo de Goethe, deveriam significar também sua lei, sua essência, uma espécie de *metacode*.” [Tradução minha].

Com as observações de Baßler, percebe-se que na literatura realista alemã os modos de escrita metonímico e metafórico estão, de certa forma, mais próximos, quando em outras literaturas nacionais realistas, como a literatura francesa, se prioriza idealmente somente a escrita metonímica. Em vista disso, pode-se entrever ainda outra consequência deste modelo proposto por Baßler. Como o significado da diegese realista não ocorre de modo natural (como queriam os realistas alemães), ele é, portanto, artificial. Essa artificialidade acentua o caráter poético, mas ao mesmo tempo pode colocar em risco o estatuto realista, uma vez que tais mecanismos se aproximam de relações metafóricas e simbólicas. Verificar de que modo tal potencial simbólico opera na diegese realista é entender em que medida a problemática do Realismo Poético aparece em uma das novelas mais conhecidas do movimento

Esta pesquisa se vale desta problemática como ponto inicial e propõe a reflexão sobre de que modo a técnica do *Leitmotiv*, enquanto uma manifestação simbólica, interage com o elemento realista. A análise da interação da carga simbólica com a representação realista não somente ilustra alguns pontos programáticos do Realismo Poético, como a *Kippfigur* e a *Verklärung*, e seu papel em elaborar a insegurança do modo de vida moderno, seus acasos e contingências, como demonstra de que maneira o elemento poético, tão essencial para os realistas alemães, é construído em *Romeu e Julieta na aldeia* por meio dos *Leitmotive*.

1.2 A essência de Sali e Vreni

Ao publicar *Romeu e Julieta na aldeia* em 1856, Keller recebeu uma dura crítica de Berthold Auerbach, também um autor realista da época. A intertextualidade estabelecida pelo título foi vista por Auerbach como problemática do ponto de vista do Realismo por criar referências ao mundo da escrita e não ao discurso do mundo real:

Der Titel dieser Erzählung ist unpassend. Er octroyiert eine Stimmung und versetzt in jene Literatenliteratur, die nicht vom Leben ausgeht, sondern von der gedruckten Welt und ihren Erinnerungen.⁶³ (apud Hein, 1988, p. 7)

⁶³ “O título desta história é inapropriado. Ele impõe uma atmosfera e desloca para a literatura que não trata da vida, mas do mundo da escrita e de suas memórias.” [Tradução minha].

O autor ainda complementa seu comentário com uma sugestão: “*bei einer neuen Auflage, die hoffentlich nicht lange auf sich warten läßt, möge der Dichter einfach den Titel ‘Sali und Vreni’ setzen*”⁶⁴ (apud Hein, 1988, p. 95). O título provocou em Auerbach uma reação que diz respeito à problemática da “invasão” da intertextualidade na representação realista. Este impasse com o colega, contudo, não é um caso isolado em Keller, “cuja dimensão intertextual de sua escrita é responsável pela posição específica - e não incontroversa - de Keller entre os narradores realistas” (Amrein, 2018, p. 320). O mesmo Shakespeare que figura no título da história dos jovens camponeses aparece como motivador de conflitos em *Pankraz, der Schmoller*, a primeira novela do ciclo de Seldwyla⁶⁵. Em seu primeiro romance, *Der grüne Heinrich*, há também referências diretas a Goethe⁶⁶.

Keller responde o colega realista e rebate seu argumento, além de sair em defesa do título shakespeariano:

Dagegen muß ich den Titel der gleichen Erzählung in Schutz nehmen. Erstens ist ja das, was wir selbst schreiben, auch auf Papier gedruckt und gehört von dieser Seite zur papiernen Welt, und zweitens ist ja Shakespeare, obgleich gedruckt, doch nur das Leben selbst und keine unlebendige Reminiszenz.⁶⁷ (apud Hein, 1988, p. 95)

Para o escritor suíço fica claro que a intertextualidade não afeta o estatuto realista de sua novela, pelo contrário; é ao conectar uma história marginal de um casal desconhecido a um dos enredos mais conhecidos do mundo pós renascimento que sua narrativa ganha em potência realista. E como se justifica tal potência? Porque na visão do autor a intertextualidade instituída no título é o que viabiliza o acesso à essência da vida em si mesma— *nur das Leben selbst*.

⁶⁴ “em uma nova edição, que esperamos não demore muito a chegar, que o escritor simplesmente coloque o título ‘Sali e Vreni’”. [Tradução minha].

⁶⁵ Pankraz acredita ver em sua amada reflexos das heroínas shakespearianas sobre as quais lera, o que se mostra como um completo equívoco. Constrangido com a situação, ele coloca a culpa em Shakespeare: “Dieser verführerische falsche Prophet führte mich schön in die Patsche.“ (KA, p. 45). “Esse falso profeta sedutor me lançou em uma bela confusão”. [Tradução minha].

⁶⁶ O narrador-protagonista do romance relata sua relação próxima com o poeta e sua obra: “Goethe hatte ja viel und mit Liebe von landschaftlichen Sachen gesprochen, und durch diese Brücke glaubte ich ohne Unbescheidenheit mich ein wenig mit seiner Welt verbinden zu können.“. “Goethe falara muito e com amor pelas coisas paisagísticas, e através desta ponte acreditei que poderia ligar-me um pouco ao seu mundo sem imodéstia” [Tradução minha]. Retirado de <https://www.projekt-gutenberg.org/keller/heinrich/hein301.html> Acesso: 12.fev.2022.

⁶⁷ “Contra isto, devo defender o título da história. Primeiro, o que nós mesmos escrevemos também é impresso em papel e pertence, por seu lado, ao mundo do papel; e segundo, Shakespeare, embora impresso, é a própria vida em si e não uma reminiscência inanimada.”

Keller transfigura (*verklärt*) a história de Sali e Vrenchen. Segunda Rakow (2013, p. 149), a fábula de Romeu e Julieta é aqui abordada como uma espécie de “constelação arquetípica” que permite ao olho do artista, que lê o jornal, concentrar-se num incidente na aldeia, prosaico em si mesmo. A ação do poeta serve para ilustrar como tal história singela funciona “als Erscheinung eines *Wesentlichen* [...] als Erneuerung der ewig währenden Liebestragödie”⁶⁸ (id. *ibid.*).

A *Verklärung* entra em ação logo no título e é potencializada no primeiro parágrafo quando o narrador explica para o leitor o motivo de sua opção. Rakow (2013, p. 148) nota que a *Verklärung* tem dois aspectos: o formal, ou seja, a seleção e a organização dos eventos metonímicos, e o semântico, encarregado de investir tais eventos com significado poético. O crítico também explica que há uma relação essencial entre ambos: o aspecto semântico deve derivar do aspecto formal. Com a intertextualidade, Keller cria uma estrutura dupla: há a história metonímica de Sali e Vrenchen, mas há também, de modo subterrâneo, a pressuposição ao fundo (*Hintergrund*) do enredo Shakesperiano. Ao escolher um assunto que não era indesejável, conforme o programa realista alemão, o autor realizou o aspecto formal, e ao estabelecer uma comparação indireta, ele infundiu um significado poético com o intuito de enobrecer uma história singela, esquecidas nas páginas de um jornal de 1847⁶⁹.

Além da intertextualidade, que ocorre de forma macroestrutural, também a carga simbólica da novela, com diversos *Leitmotive*, é utilizada para produzir o significado poético de forma microestrutural, nos destalhes. Com tais símbolos, há um dominante “*symbolischen Darstellungsweise*” (modo de representação simbólico) e um empenho constante por uma “*Übercodierung der Ereignisse*” (supercodificação dos acontecimentos) (Rakow, 2013, p. 150) no nível narrativo. Se, por um lado, a intertextualidade do título promove um aprofundamento do significado ao fazer o leitor evocar imediatamente a história de Shakespeare, por outro, os motivos condutores geram internamente um alto grau de simbologia (*Zeichenhaftigkeit*), sinalizando que determinados objetos, atributos e repetições não são meras coincidências. Tudo o que está posto nesta narrativa não é gratuito, como observa Selbmann (2001, p. 61).

⁶⁸ “como a manifestação de algo essencial: como a renovação da eterna tragédia do amor”.

⁶⁹ Data da notícia sobre os jovens suicidas e que, muito provavelmente, ensejou a criação da novela. Cf. nota 16.

A premissa de toda essa elaboração simbólica ou supercodificação seria o acesso à “essência da vida”. Mas qual seria esta essência? Como vimos no capítulo anterior, “essência” ou “verdade” remetem a concepções muito abstratas e amplas, e o que Baßler tenta fazer para facilitar a compreensão do termo é chamá-la de *metacode*, um código de valores compartilhados culturalmente. O *metacode* que vemos em ação na narrativa de Keller é o “amor”, que aqui está contextualizado na forma de amor de jovens camponeses do século XIX, que são um modelo de “das klassische Liebespaar, das Überschwang und Unglück in einer zerstrittenen Welt demonstriert”⁷⁰ (Koebner, 1997, p. 203). Vemos, portanto, como se estrutura a ideia de “amor” em uma sociedade como a de Seldwyla, sob quais pressões esta sociedade coloca os jovens e em até que medida isso influencia o desejo de felicidade deles. Além disso, o *metacode* do amor, em específico na narrativa de Keller, permite “die Durchleuchtung komplexer Motivierungen im menschlichen Verhalten, das über Grenzen der Normalität, des gesellschaftlichen Lizenzierten hinausführt.”⁷¹ (Koebner, 1997, p. 204).

É consenso da crítica, portanto, que o alto nível simbólico da novela ocorre em parte pela intertextualidade, e em parte por símbolos, motivos e *Leitmotive*⁷² distribuídos ao longo de todo o enredo. Tal arranjo poderia fazer a *Kippfigur* do Realismo Poético pender para o eixo metafórico em detrimento do eixo metonímico. Também contribui para essa pressuposição a morte dos amantes, que fornece à narrativa um sentido definitivo incomum das narrativas realistas do período, cujas conclusões se baseavam na *Entsagung* (resignação) dos protagonistas, ou seja, em um fim mediano, de caráter quase inconclusivo.

Embora fortemente simbólica, a narrativa de Gottfried Keller possui uma característica realista muito forte que Rakow define como “ancoragem diegética” (*diegetische Verankerung*), isto é, a verossimilhança realista não é desprezada em detrimento da elaboração simbólica. Assim afirma Rakow (2013, p. 150) sobre *Romeu e Julieta na aldeia*:

Grundlegend für das realistische Symbol ist dabei seine diegetische Verankerung. In der symbolischen Übercodierung wird der primäre Darstellungszusammenhang, der die Dorfszenerie mitsamt ihren bäuerlichen Protagonisten konstruiert, intakt

⁷⁰ “o clássico par de amantes que demonstra a exaltação e o infortúnio em um mundo dissonante”.

⁷¹ “o exame de motivações complexas no comportamento humano, que ultrapassa os limites da normalidade, do socialmente autorizado”

⁷² A distinção dos termos é trabalhada no capítulo 3.1.

gelassen. Denn nur dort, wo allen vordergründig echt und wirklichkeitsgetreu anmutet, darf das Poetische hindurchschillern.⁷³

Essa dinâmica não somente faz um símbolo ter uma manifestação específica – a tal ponto de Rakow o chamar de “símbolo realista” –, como faz os elementos realistas do eixo metonímico se comportarem de uma maneira que provavelmente se afasta de padrões realistas convencionais, como aqueles postulados pelo Realismo francês, com requisitos sobre neutralidade e objetividade. O foco da dissertação é a primeira parte desta relação, isto é, as manifestações simbólicas em uma narrativa realista, centrado especialmente no *Leitmotive*. Antes, porém, de iniciar a discussão da questão simbólica dos *Leitmotive*, faz-se necessária a revisitação de dois pontos: o mundo fictício no qual se passa *Romeu e Julieta na aldeia*, a cidade de Seldwyla, e a discussão novelística, essencial para compreender a função da representação simbólica.

2. DIE LEUTE VON SELDWYLA (A gente de Seldwyla)

2.1 Seldwyla: *Die verkehrte Welt* (O mundo às avessas)

Gottfried Keller criou um mundo fictício para abrigar suas histórias e somente elas. O produto se torna maior do que ato de criação, e assim, aquele local, antes inexistente, se sustenta com seus mecanismos, diretrizes e regras. Identificar tais mecanismos é essencial para se compreender as motivações, as possibilidades de ação das personagens e como determinados eventos só poderiam acontecer em Seldwyla.

Por ser em “algum lugar” (*irgendwo in der Schweiz*) (KA, p. 11), Seldwyla é um mundo a ser construído, algo ainda não totalmente apreendido pelo leitor. Cada novela mostra um pouco mais da cidade e revela atributos que ficaram encobertos no *Vorrede*. Entretanto, a cidade está localizada também na Suíça (*irgendwo in der Schweiz*), e com essa denotação se desvela valores e imaginário da época e daquele espaço em específico. Sendo metade criação – algures – e metade realista – Suíça, o mundo criado

⁷³ “Fundamental para o símbolo realista é a sua ancoragem diegética. Na supercodificação simbólica, o contexto primário de representação, que constrói o cenário da aldeia junto com seus protagonistas camponeses, é deixado intacto. Pois somente onde tudo parece superficialmente real e fiel à realidade é que a poética pode resplandecer.” [Tradução minha].

por Keller apresenta traços de uma realidade que são rastreáveis a partir das concepções burguesas e liberais comuns daquele momento e das quais o autor compartilhava. Para identificar e apresentar tais características, a análise irá se apoiar nos textos de Uwe Seja (2007) e Jörg Kreienbrock (2007), tendo como ponto de partida sobretudo as afirmações encontradas no *Vorrede*.

Ao longo do século XX, sobretudo a partir da segunda metade, houve por parte da teoria literária uma reavaliação da referencialidade na literatura que lançou um novo olhar sob os lugares fictícios, uma mudança que foi muito frutífera para a obra de Gorrfried Keller. Seldwyla é um interessante exemplo que contribui para o debate que questiona a relação de “fingir” ao invés de “representar” proposta por Thomas Pavel (1986, p. 55):

When immersed in the adventures of Anna Karenina, even if we do not actually believe what Tolstoy's text tells us, we let ourselves 'be convinced, momentarily and partially, at least, of the existence of Anna Karenina and of the truth of what is said about her in the novel.' This happens, Walton argues, because works of fiction are not mere sequences of sentences but props in a game of make-believe, like children playing with dolls or pretending to be cowboys.

A cidade fictícia criada por Keller possui uma indeterminação que revela as propriedades da narrativa investigadas por Pavel. Diz o narrador que ela se encontra na Suíça, mas não diz exatamente onde. Por meio da instabilidade e incerteza de sua localização “em algum lugar”, fica revelado o jogo fictício da literatura, seu caráter de “*make believe*”. Uma perspectiva bem diferente do argumento referencial de Lukács (1964, p. 381): „*Sie [narrativa moldura] unterstreicht vor allem - in den Seldwyla-Novellen - den gemeinsamen gesellschaftlichen Hintergrund. Sie ist weiter eine künstlerische Beglaubigung des tatsächlichen Geschehen-Seins der erzählten Begebenheiten*“⁷⁴. A afirmação de Lukács é típica da interpretação referencial da literatura realista, cujo objetivo seria dar a impressão de que tais histórias “realmente aconteceram” ou eram “verdadeiras”, uma aceção do senso comum, mas que muito escritores do Realismo já começavam a tratar ironicamente – como é o caso da afirmação irônica, propositalmente em língua estrangeira, do narrador de *O Pai Goriot*: *All is true*.

⁷⁴ “Acima de tudo, ela [narrativa moldura] enfatiza - nas novelas de Seldwyla - o contexto social comum. Além disso, é uma autenticação artística da ocorrência real dos eventos narrados”. [Tradução minha].

Mais do que atestar os fatos narrados, como queria Lukács, a narrativa moldura de Seldwyla impõe um limite ao leitor, como acontece em outras obras novelísticas:

Nas *Afinidades Eletivas* [...], Goethe, de forma zelosa, reserva para si próprio o direito de governar exclusivamente o âmbito vital de sua obra. São justamente esses limites colocados ao leitor que caracterizam a forma novelística clássica: Boccaccio confere uma moldura às suas novelas; Cervantes escreve-lhes um prólogo. (Benjamin, 2009, p. 74)

A ambientação de uma história – ou várias delas – define e confina suas possibilidades. Isso significa que em um mundo criado, como é Seldwyla, apenas alguns eventos podem acontecer. Estabelecer limites ao espaço fictício é uma das funções do *Vorrede*, o que não quer dizer que o narrador não aproveite ironicamente deste fundamento, afinal, há até um *Märchen* num mundo que parecia, segundo as características apresentadas no *Vorrede*, não comportar aspectos sobrenaturais. O jogo com o que poderia ou não acontecer parece, aliás, ser um atributo constitutivo da cidade, porque se por um lado o narrador está apresentando e confinando as possibilidades de Seldwyla, por outro ele seleciona os “casos peculiares”, o que aumenta o grau irônico e a complexidade de suas histórias.

Por mais que o narrador situe o marcador espacial das novelas na “Suíça”, e por mais que haja indícios de tal aproximação do “mundo real”⁷⁵ – como o período de modernização, a transição de uma economia agrária para a capitalista, e nova organização política com a mudança de uma base aristocrática para a base democrática –, a Seldwyla de Keller não é uma cidade real do território suíço, aspecto que já fica subentendido quando o narrador não demarca pontos fixos, mas sim em algures, restando ao leitor a impressão que se trata de um lugar que é em parte identificável, porém sua outra metade adquire contornos inclassificáveis. Seldwyla é, afinal, “*überall und nirgends, da und dort, flüchtig und wesenlos [...] undefinierbar und grenzüberschreitend*”⁷⁶ (Kreienbrock, 2007, p. 125). Devido ao aspecto abstrato,

⁷⁵ “A construção literária habilmente elaborada ‘Seldwyla’, uma cidade inventada em um país real, cumpre uma variedade de funções: permite ao autor usar a cor local e lançar uma luz crítica sobre a Suíça real, ao mesmo tempo, porém, permite documentar que essas narrativas são produtos de um poder imaginativo literário e de uma alegria de contar histórias, que tomam a liberdade contra a exigência de serem fiéis à realidade.” (Müller, 2007, p. 125). [Tradução minha].

⁷⁶ “Seldwyla está em toda e qualquer parte, aqui e ali, fugaz e insubstancial [...] indefinível e transfronteiriça”.

Seldwyla poderia até mesmo ser uma cidade do “reino da poesia”⁷⁷, como interpreta Müller (2007, p. 125).

Se parte de sua natureza pertence ao reino da Poesia, significa que há em Seldwyla aberturas que não precisam prestar contas a uma obrigação referencial. Thomas Pavel (1986) afirma que quando se constrói “mundos ficcionais”, como no caso da criação de Gottfried Keller, deve-se ter em mente que a intenção é “revelar as propriedades da ficção e explorar suas virtualidades”⁷⁸. O objetivo de estabelecer esses espaços ficcionais não é aumentar o nosso conhecimento convencional, mas expandir nossa percepção das possibilidades ficcionais (ibid.)⁷⁹. Situada no intervalo das possibilidades entre a realidade e a ficção, Seldwyla é um lugar com suas próprias leis: “as the foreword insists, Seldwyla is not a realistic representation of any mid-nineteenth century economy. There are features that cannot be described as realistic in any meaningful way.” (Seja, 2007, p. 106).

A não obrigação realista de Seldwyla lhe dá mais movimento e capacidade de acomodar contradições e aspectos cômicos que levam a situações quase absurdas. O ciclo de Seldwyla representa a realidade, mas o faz de forma acentuada, exagerada, com traços satíricos que se sobressaem principalmente nos comentários furtivos do narrador em relação aos costumes dos cidadãos. Isso, também, faz parte da “poesia” no sentido de ficção, mas deve-se atentar que os atributos pervertidos de sua constituição não são motivados pelo mundo fictício, mas pelos desvios reais da sociedade, e esses desvios na ficção são levados a certos extremos, mas não são inventados ou imaginados, isto é, estão dentro dos “limites” estipulados no *Vorrede*.

Do mesmo modo, ser em parte do reino da poesia não significa que seja um mundo ideal ou perfeito, pelo contrário. Seldwyla pode ser tida como um “*verkehrte Welt*” [mundo às avessas], segundo Titzmann (2002, p. 447). O primeiro deste aspecto de desajuste é exposto ao leitor logo nas primeiras linhas do *Vorrede*:

denn dies ist das Wahrzeichen und sonderbare Schicksal derselben, daß die Gemeinde reich ist und die Bürgerschaft arm, und zwar so, daß kein Mensch zu

⁷⁷ A mesma lógica pode ser percebida no título da novela analisada, a qual condensa uma referência poética (Romeu e Julieta) com uma informação de local, de caráter mais concreto (na aldeia).

⁷⁸ “What these undertakings have in common is the construction of fictional worlds for the sake of laying bare the properties of fiction and exploring its virtualities.” (Pavel, 1986, p. 84).

⁷⁹ “The purpose of establishing these fictional spaces is less to increase the trade in conventional wisdom than to expand our perception of fictional possibilities.” (ibid.)

Seldwyla etwas hat und niemand weiß, wovon sie seit Jahrhunderten eigentlich leben.⁸⁰ (KA, p. 11)

Todo o ambiente idílico do local que é descrito inicialmente – um lugar ensolarado, entre montanhas e próximo a um rio – contrasta com a natureza diversa dos cidadãos. Esta oposição central entre homem e seu espaço prepara o leitor para as outras contradições e peculiaridades que virão adiante. Abaixo, elencamos algumas das características:

1. O apogeu da juventude em Seldwyla é entre 20 e 36 anos. Nesta idade, os seldwylenses abrem seu negócio e praticam seu ofício deixando estrangeiros trabalharem para eles o maior tempo possível. Eles usam esta fase propícia da vida e sua profissão para obter crédito, e, assim, manter a circulação de dívidas sempre operante.
2. Depois desta fase, segue-se frequentemente um declínio social e econômico. Enquanto em outras cidadezinhas na fase pós 35 anos os homens se aprimoram e se fortalecem, em Seldwyla ele está arruinado (*fertig*).
3. As opções que lhes restam são: aceitar seu declínio e viver como miserável. É o que a maioria faz, “*wenn er ein ganz gewöhnlicher Seldwyler ist*”⁸¹ (KA, p. 12); ou ir embora como alguém expulso do paraíso dos créditos; ou, ainda, se tiver forças, ir prestar serviço militar em países estrangeiros.
4. Os que decidem ficar e envelhecer na cidade aprendem tardiamente a trabalhar, mas são trabalhos menores, “rastejantes” (*krabbelige Arbeit*), e as coisas que eles aprendem não possuem uma verdadeira utilidade.
5. São representantes desta fase da vida os idosos e empobrecidos com suas esposas e filhos. Sua preocupação maior se torna adquirir os meios para um “bom pedaço de carne” (*einem guten Stückchen Fleisch*) (KA, p. 12) como tinham antigamente.
6. A região é rica em recursos naturais. Sendo assim, todos os cidadãos têm madeira em abundância e a comunidade ainda vende boa parte todos os anos. O lucro destas vendas não altera o modo de vida dos habitantes, pelo contrário: ele “sustenta e alimenta a grande pobreza, de modo que a antiga

⁸⁰ “Pois este é o seu símbolo verdadeiro e estranha sina, que o município é rico e os cidadãos pobres, de tal forma que ninguém em Seldwyla tem nada e ninguém sabe do que eles realmente vivem há séculos.”

⁸¹ “se ele for mesmo um típico seldwylense”. [Tradução minha].

cidade está em um ciclo imutável de coisas até hoje.” (*woraus die große Armut unterstützt und genährt wird, und so steht das alte Städtchen in unveränderlichem Kreislauf der Dinge bis heute.*) (KA, p. 12)

7. Outra característica muito específica da cidade é a sua “mobilidade política” (*politische Beweglichkeit*) (KA, p. 13). Segundo o narrador, os habitantes adoram trocar de opinião e alterar seus princípios. No plano político, isto significa que eles são sempre opositores do governo que foi eleito. Se um democrata ganhou a eleição, imediatamente eles apoiam o pastor jesuíta da cidade; se um moderado está no poder, que “*nur halbwegs konservativ aussieht*”⁸² (KA, p.14), eles se alinham às correntes que “quebram as janelas”; se um dia eles querem um auto-governo e uma assembleia popular, no outro eles são indiferentes ao dispositivos e agentes do sistema democrático.
8. Tudo isso eles fazem com grande prazer „*Alles dies macht ihnen großen Spaß*“ (KA, p. 14). Afinal, tudo o que os seldwylenses querem é viver de modo divertido e com conforto: „*Und sie leben sehr lustig und guter Dinge, halten die Gemütlichkeit für ihre besondere Kunst*“ (KA, p. 11).
9. Os seldwylenses adoram o vinho que é produzido na cidade graças ao seu local privilegiado.
10. Se saíssem da cidade, os cidadãos provavelmente prosperariam “*Auch als Spekulant und Geschäftsmann hat schon mancher sich rüstig umgetan, wenn er nur erst aus dem warmen sonnigen Tale herauskam, wo er nicht gedieh*”⁸³ (KA, p. 14).

Ao observar os traços constitutivos da cidade podemos extrair algumas conclusões que dizem respeito sobretudo à vida econômica. A primeira delas é que as pessoas de Seldwyla tem um comportamento bem específico frente ao trabalho: embora estando no auge da juventude, elas mesmas não praticam a atividade, mas deixam outros – estrangeiros – trabalharem em seu lugar. É justamente nesta fase ativa de suas vidas que elas contraem dívidas, o que se torna uma das causas de não possuírem uma

⁸² “parece apenas meio conservador” [Tradução minha].

⁸³ “Estranhamente, quanto menos um Seldwyler for bom em casa, melhor ele se comporta quando sai, e quer saíam individualmente ou em companhia, como por exemplo em guerras passadas, ele sempre se comporta. Mesmo como especulador e empresário, muitos se saíram bem quando ao menos saíram do vale quente e ensolarado, onde não prosperou.” [Tradução minha]

vida tranquila e assegurada após a fase adulta; é por isto que eles precisam, como explica o narrador, a se render a pequenos trabalhos “rastejantes” que não exigem de fato um ofício, restando como objetivo apenas a momentânea preocupação do sustento do dia. A alternativa a este modo de vida vicioso entre dívida na juventude e vida miserável na velhice é o serviço militar prestado no estrangeiro.

Em relação à sua movimentação política, embora tenham um sistema democrático, os seldwylenses não sabem exatamente o que querem, sendo prova disso a grande flexibilidade de seus princípios. Diante de seu comportamento político, depreendemos apenas que gostam de ser opositores pelo simples prazer, aparentemente, de ir contra. O prazer, aliás, é o terceiro traço constitutivo deste povo e por meio do qual se compreende os dois traços anteriores. Sob o efeito inebriante da diversão e do vinho, entende-se as diversas leviandades dos habitantes nestas outras áreas da vida em sociedade.

Tanto a faceta econômica-social como a política são provas da inércia da cidade, do “ciclo imutável das coisas”. A madeira, disponível como recurso natural abundante que poderia gerar algum excedente, serve tão somente para sustentar a pobreza, para manter minimamente suas vidas de modo que não morram de fome. Até mesmo o que envolve “movimento” não os leva a lugar algum: a movimentação política se baseia apenas em uma oposição irrefletida, e a movimentação de dinheiro é, na realidade, circulação de crédito – dinheiro imaginário – que se converte em dívidas⁸⁴.

Na leitura de Paulo Rouanet (2003, p. 266), pode-se pensar, de modo anacrônico, que os cidadãos de Seldwyla são regidos pelo princípio do prazer freudiano, pela realização imediata do desejo. Imediatez, assim como a imutabilidade, são os atributos que fazem o povo da cidade não se precaver com a vida depois dos 35 anos. São sujeitos mundanos, seja na política, no trabalho ou na vida pessoal, e que estão dispostos a viver na lógica do presente, da repetição, para que possam “se manter no mesmo refúgio” no qual estão há mais de 300 anos. A inércia que se projeta em todas as áreas da vida de Seldwyla é, inclusive, o mote para as histórias do ciclo, as quais devem seu caráter peculiar ao ócio: *“In einer so lustigen und seltsamen Stadt kann es an*

⁸⁴ “Por um lado, Seldwyla aparece neste texto apenas como o lugar dos ‘especuladores’, ou seja, aqueles cuja atividade não se baseia na transformação produtiva da natureza, e os ‘falidos’, ou seja, aqueles que falharam financeiramente em tal ‘especulação’”. (Titzmann, 2011, p. 451). [Tradução minha].

*allerhand seltsamen Geschichten und Lebensläufen nicht fehlen, da Müßiggang aller Laster Anfang ist.*⁸⁵ (KA, p. 14)

A crítica indireta ao culto da diversão e o fracasso advindo desta prática, além da importância de uma atividade política propositada, leva-nos a acreditar que o mundo fictício de Keller tem como fundamento, em parte, a visão socioeconômica e política da Europa da primeira metade do século XIX, sobretudo no que diz respeito à tendência liberal-burguesa. As alusões ao período já foram detectadas diversas vezes pela crítica kelleriana, mas a questão é que, conforme pontua Uwe Seja, enquanto Seldwyla demonstra de fato alguns traços deste discurso, “it presents the liberal ideals in an ironically fractured form” (2007, p. 101). Sendo Keller um autor burguês liberal, com uma base política democrática, entende-se, portanto, que Seldwyla comporta princípios liberais que estão do avesso. Benjamin (1991, p. 286) explica que Keller era um representante de uma “burguesia forte e vitoriosa” antes que ela se pervertesse e sucumbisse ao imperialismo das últimas décadas século XIX, por isso princípios tão claros e otimistas da lógica liberal podem ser identificados em sua obra inicial, como é o caso de *Die Leute von Seldwyla*, de 1856.

Não cabe a esta pesquisa se estender no desenvolvimento das principais correntes econômicas da época, mas se ater a um dos mais importantes princípios do liberalismo econômico, o qual era familiar a Keller, que via no indivíduo “desire to avoid poverty and pursue welfare, the possibility of an harmonious interplay of moral values and material self-interest” (Seja, 2007, p. 95). Buscar ativamente um estado de bem-estar material e moral requer grande esforço e iniciativa, e, muitas vezes, diligência e aplicação. Além do mais, são objetivos que incluem cálculo econômico e, portanto, projeções futuras. São sacrifícios que um povo regido pelo divertimento não está disposto a pagar.

O grande foco que as relações de trabalho, modos de subsistência e produtividade recebem no *Vorrede* leva a crer que um dos propósitos do autor seria explorar práticas econômicas liberais e o que se poderia contrapor a elas. Keller não constrói uma crítica antiliberal, como nota Uwe Seja (2007, p. 97), “with an advocacy of the many anti-capitalist counter mythologies”, com contramovimentos como “economic Romanticism, revolutionary Socialism and radical religiosity” (ibid.id). Se sua narrativa moldura apresenta uma sociedade na qual indivíduos são retratados com

⁸⁵ “Em uma cidade tão divertida e estranha, não pode faltar casos e histórias de vida estranhas, já que a ociosidade é o começo de todos os vícios.” [Tradução minha].

um conjunto pré-determinado de características, o que se vê nas narrativas internas são um contraponto. Seja no modo como conduz a vida produtiva, seja no modo como se coloca diante da realidade, as personagens das histórias contadas neste ciclo não ilustram os atributos elencados pelo narrador:

Doch nicht solche Geschichten, wie sie in dem beschriebenen Charakter von Seldwyla liegen, will ich eigentlich in diesem Büchlein erzählen, sondern einige sonderbare Abfällsel, die so zwischendurch passierten, gewissermaßen ausnahmsweise, und doch auch gerade nur zu Seldwyla vor sich gehen konnten.⁸⁶ (KA, p. 14)

O *Vorrede*, nesse sentido, estabelece uma relação *ex negativo* entre a narrativa moldura e as narrativas internas. Os protagonistas das novelas não são estes típicos Seldwylers, mas sim pessoas cujas histórias aconteceram de forma excepcional. A razão pela qual tais histórias ocorreram de maneira diferente de como as coisas normalmente ocorrem em Seldwyla revelará como os protagonistas se portaram frente a determinadas circunstâncias – ou contingências – para terem um destino tão diferente de seus conterrâneos.⁸⁷

Encontra-se facilmente nas novelas do primeiro ciclo de Seldwyla indivíduos que se contrapõem à inércia e uma vida que prioriza o prazer ao invés do dever. Seja (2007, p. 97) afirma que Keller “demands of his characters that moral and intellectual courage that was the heart of the liberal project”. Contudo, o interessante é que o ciclo também nos oferece casos que fracassaram em tal projeto⁸⁸, e, assim pode-se ter acesso a uma rede de constelações que dão ao leitor uma ideia mais completa e complexa do mundo fictício de Seldwyla:

Embedding his novellas in a cycle of interconnected tales, Keller ensures that rather pessimistic image [...] that emerges from *Die drei gerechten Kammacher* [Os três, justos fabricantes de pentes] is complemented by the more optimistic accounts of *Pankraz*, [Pankraz, o taciturno] *Frau Regula Amrein und ihr Jüngster* [Senhora Amrein e seu caçula] and *Spiegel, das Kätzchen* [Spiegel, o gatinho]. (Seja, 2007, p. 116)

⁸⁶ “No entanto, não são histórias como as descritas nas características de Seldwyla que eu realmente quero contar neste pequeno livro, mas sim alguns incidentes peculiares que aconteceram neste íterim, por assim dizer, de modo excepcional, e que, no entanto, só poderiam ter acontecido em em Seldwyla.” [Tradução minha].

⁸⁷ O narrador descreve, assim, um mundo em que o singular representa a verdadeira norma.

⁸⁸ Segundo Uwe Seja (2007, p. 98), a visão liberal econômica do século envolve grandes expectativas, “hope and optimism on a social process of communication, exchange and negotiation”. A autora explica que por volta de 1850, entretanto, o ceticismo em relação às doutrinas estava crescendo e as ideias de Adam Smith (*laissez-faire*) haviam perdido as forças.

Das cinco narrativas do primeiro volume do ciclo, em três são retratados personagens em cujas ações ficam visíveis mudanças que contestam o comportamento típico dos seldwylenses e que obtém êxito ao final de sua história. No cerne de suas motivações está o desejo em construir uma vida digna a longo prazo por meio do próprio esforço. Na primeira delas, *Pankraz, der Schmoller*, o protagonista se muda da cidade para prestar serviços militares no estrangeiro, mas diferentemente da lei de Seldwyla, ele o faz antes mesmo de atingir o auge da juventude dos 20 aos 36 anos, aos 14 anos. Depois de muitos anos, Pankraz retorna à terra natal e conta sua história à mãe e à irmã sobre como superou seus próprios limites pessoais. A credibilidade de sua história é posta em dúvida⁸⁹, e de fato não há como saber sua veracidade, porém sendo ela verídica ou não, a questão é que Pankraz, antes de sua jornada, era um menino egoísta e mimado pela mãe, que passava suas manhãs deitado na cama, em uma existência passiva: “Im übrigen war es ein eigensinniger und zum Schmollen geneigter Junge, welcher nie lachte und auf Gottes lieber Welt nichts tat oder lernte.”⁹⁰ (KA, p. 16).

Ao fugir do opressivo aconchego materno, Pankraz renuncia a uma existência indiferente e inerte, e estando fora de casa e fora de Seldwyla, se torna um viajante do mundo. Ao retornar ele é outro tanto para a mãe como para ele mesmo. Com a mudança em seu ser, ocorrida de forma extraordinária, a troca de cidade parece ter sido um movimento natural para ele e sua família: “Er verließ mit ihnen das Städtchen Seldwyla und zog in den Hauptort des Kantons”⁹¹ (KA, p. 68). No novo lugar e contra todas as probabilidades, o menino outrora apático se torna um homem útil – “*nützlicher Mann*” (id.ibid.) – para as pessoas ao redor com seus conhecimentos e experiências.

Na terceira novela do ciclo, encontramos uma grande exemplo do que seria uma postura diligente em contraposição à inercia e o empenho político impensado dos habitantes de Seldwyla. Já mencionamos a narrativa na contextualização histórica da Suíça para ilustrar o teor político da obra de Keller, e trazemos ela novamente para acentuar que as lições que *Frau Regel Amrein* aplica ao filho - como lidar com sobriedade com o dinheiro, como conduzir e valorizar os direitos civis – são para demonstrar valores que a sociedade e os indivíduos da narrativa moldura não possuem.

⁸⁹ Uwe Seja: “The reader can learn nothing from him, but there is a moral tale” (2007, p. 109)

⁹⁰ “De modo geral, era um rapaz teimoso, inclinado a ficar amuado, que nunca ria e não fazia ou aprendia nada nesse mundo de Deus.” [Tradução minha].

⁹¹ “Ele deixou a pequena cidade de Seldwyla com elas e mudou-se para a cidade principal do cantão.

A última novela do ciclo, *Spiegel, das Kätzchen* (O gatinho Spiegel), se baseia no comportamento astuto e eficaz do personagem principal. Desta vez, porém, se trata de uma novela com o subtítulo de *Märchen* e o protagonista não é um homem, mas um gato chamado Spiegel, que vivia “in anständiger Wohlhabenheit und ohne Überhebung”⁹² (KA, p. 240) com sua dona. Um dia a mulher morre, e sem a sua protetora, ele se vê na necessidade de enganar o feiticeiro, Pineiß, que o capturara e o prendera no sótão para realizar um sortilégio, que constituía em deixar Spiegel com bastante gordura para poder abatê-lo posteriormente. A partir deste ponto, o gato terá que se movimentar e criar armadilhas para escapar não só da morte, como do julgo do feiticeiro, e ele o faz da forma mais criativa e diligente possível. Spiegel arma uma situação na qual o feiticeiro se casa com uma bruxa que o obriga a trabalhar constantemente. Ao fim, o animal preso é o feiticeiro Pineiß, e o gatinho, a grande mente do golpe, é denominado pelo próprio feiticeiro – antes dele saber o plano de Spiegel – como “einen trefflichen und höflichen Mann”⁹³ (KA, p. 279).

Spiegel, assim como muitos em Seldwyla, preza pelo conforto e gostava de aproveitar a vida boa quando sua antiga dona ainda estava viva. Mas seu interesse estava em pessoas “sensatas” [*vernünftigen Leuten*], e não suportava as estúpidas, as quais, em sua opinião, tinham coração imaturo e inútil [*unreifen und nichtsnutzigen Herzen*]. Segundo Kaiser (1987, p. 333), é uma ironia sustentada pela forma do *Märchen* apresentar um herói-gato que está ali na narrativa como um cidadão feliz e bom, o sensato entre “pessoas irracionais”, um verdadeiro espelho da virtude. É claro que Spiegel não é um modelo – afinal é um animal –, mas o formato irônico do *Märchen* utilizado por Keller possibilita essa comparação improvável entre uma comunidade de pessoas levianas – Seldwyla – e um gato astuto. Não se trata, portanto, de uma intenção simples de demonstrar como um animal pode ser mais racional que o homem, mas uma oportunidade de explorar – em um nível mágico – as virtudes do mundo fictício de Seldwyla e de casos e personagens que são exceções neste espaço. Embora seja um conto de fadas, a narrativa de *Spiegel, das Kätzchen* não possui a indeterminação espacial comum desta forma literária, visto que é dito explicitamente pelo narrador que a história se passa na cidade: „Vor mehreren hundert Jahren, heißt es, wohnte zu Seldwyla eine ältliche Person allein mit einem schönen, grau und schwarzen

⁹² “em uma prosperidade digna e sem arrogância” [Tradução minha]

⁹³ “um homem excelente e cortês” [Tradução minha]

Kätzchen”⁹⁴ (KA, p. 240). Ao condicionar sua narrativa mágica ao espaço de Seldwyla, Keller pode trabalhar com outros aspectos do seu mundo fictício de forma irônica, em uma forma altamente poética e não-realista, e sem se ater à exigência da representação da realidade, desempenhando, assim, os objetivos de seu programa poético-realista. A história de Spiegel só poderia terminar ironizando uma das principais qualidades negligenciadas em Seldwyla: o trabalho árduo⁹⁵

Herr Pineiß aber führte von nun an ein erbärmliches Leben; seine Gattin hatte sich sogleich in den Besitz aller seiner Geheimnisse gesetzt und beherrschte ihn vollständig. Es war ihm nicht die geringste Freiheit und Erholung gestattet, er mußte hexen vom Morgen bis zum Abend, was das Zeug halten wollte, und wenn Spiegel vorüberging und es sah, sagte er freundlich: »Immer fleißig, fleißig, Herr Pineiß?«⁹⁶ (KA, p. 279).

Os dois únicos “resquícios peculiares” de Seldwyla que terminam em tragédia é *Die drei gerechten Kammacher* e *Romeu e Julieta na aldeia*. Curiosamente, ocorre um suicídio no final em ambos. *Die Drei gerechten Kammacher* conta a história de três aprendizes estrangeiros que trabalham para um mestre artesão de uma fábrica de pentes em Seldwyla, o qual provavelmente se encontra naquela fase da juventude entre os 20 e 36 anos em que se é propício abrir um negócio. Como todo bom cidadão de Seldwyla, o dono da fábrica deixa outros trabalharem para ele. O objetivo dos três aprendizes é guardar dinheiro o máximo que puderem para comprar a fábrica de pentes do mestre, o que inevitavelmente instaura uma competição entre os três. Para alcançar esse objetivo, os três aprendizes, Jobst, Dietrich e Fridolin comem da mesma comida, guardam a mesma quantidade de dinheiro e até dormem na mesma cama. Porém, mesmo com o constante empenho, nenhum dos três consegue realizar o tão desejado sonho, ou pelo menos, não integralmente.

Se o mestre é um habitante exemplar de Seldwyla, os três aprendizes são casos antagônicos. Primeiramente porque são estrangeiros; Jobst é saxão, Dietrich é suábio e Fridolin é bávaro. A segunda característica que se sobressai em relação à sua

⁹⁴ “Diz-se que há várias centenas de anos, uma pessoa idosa vivia sozinha em Seldwyla com um belo gatinho cinzento e preto.” [Tradução minha]

⁹⁵ De certa forma, o destino resignado de Pineiß se assemelha ao de Dietrich, de *Die drei gerechten Kammacher*: sem uma felicidade genuína, preso em uma relação amorosa que o deixa insatisfeito, mas que o faz sobreviver, seja como for.

⁹⁶ “O Sr. Pineiß, contudo, levou uma vida miserável a partir daí; a sua esposa tomou posse imediatamente de todos os seus segredos e o dominou completamente. Não lhe foi permitida a mínima liberdade e lazer, teve de fazer toda a bruxaria que pudesse de manhã até à noite, e quando Spiegel passava por ele e o via, dizia amavelmente: “Sempre trabalhador, trabalhador, Sr. Pineiß?” [Tradução minha].

estranheira é que os rapazes possuem hábitos constantes e persistentes, atributos bem diferentes do povo de Seldwyla. Sua conduta na fábrica demonstra não somente como os rapazes vêem outra relação entre vida e trabalho, como também fica subentendido um cálculo econômico, uma projeção no futuro, a qual o povo da cidade não está acostumado a fazer. Mas se os aprendizes são o contrário da cidade, por que eles fracassaram? Uma das hipóteses é que a virtude financeira de Jobst, Fridolin e Dietrich não é, na realidade, uma virtude. Suas economias não são indício de uma consciência crítica financeira, mas somente uma avareza – comparável à avareza de Manz e Marti que procuram aumentar seus lucros sem um objetivo com valores de temperança e sobriedade, como aqueles que estão no ensinamento de *Frau Amrein*.

Vale ressaltar que o fracasso deles se deve também aos outros agentes envolvidos, como o cruel mestre, um pré-capitalista que se limita aos próprios interesses egoístas e a cidade de Seldwyla, que não é um lugar propício a pessoas de fora – uma característica que é confirmada até mesmo pelo seu arranjo geográfico, que prioriza o afastamento e isolamento do mundo. Os aprendizes não falham porque buscam seus próprios interesses ou porque trabalham arduamente. Seu erro parece estar em entender mal seu ambiente social (Seja, 2007, p.114), em não perceber que Seldwyla é uma cidade que nunca permitiria o sucesso a longo prazo, ainda mais de estrangeiros. Jobst, o saxão, exterioriza a inadequação dele e de seus colegas de trabalho no país onde se encontra Seldwyla, na Suíça:

Aber Jobst wußte kaum, wo er war; die Einrichtungen und Gebräuche der Schweizer waren ihm unverständlich, und er sagte bloß zuweilen: »Ja, ja, die Schweizer sind politische Leute! Es ist gewißlich, wie ich glaube, eine schöne Sache um die Politik, wenn man Liebhaber davon ist! Ich für meinen Teil bin kein Kenner davon, wo ich zu Haus bin, da ist es nicht der Brauch gewesen.« Die Sitten der Seldwyler waren ihm zuwider und machten ihn ängstlich [...] ⁹⁷ (KA, p. 200)

Mesmo estando em um lugar como esse, os aprendizes estão convencidos de que serão capazes de desempenhar um trabalho árduo e obter a prosperidade material a longo prazo na cidade suíça de Seldwyla. Esta é uma das novelas do ciclo onde as características dos seldwylenses são mais desmascaradas, especialmente porque os lados típicos dos cidadãos de Seldwyla descritos no prefácio, tais como o divertimento ou o

⁹⁷ “Mas Jobst mal sabia onde estava; as instituições e costumes dos suíços eram incompreensíveis para ele, e ele apenas dizia de vez em quando: ‘Sim, sim, os suíços são um povo político! Realmente, creio eu, é uma coisa bonita quando se é amante da política! Da minha parte, não sou um conhecedor do assunto, onde é minha casa, não se tem este costume’. Os costumes do povo de Seldwyl eram repugnantes para ele e deixavam-no ansioso.”

prazer no conforto, são repetidamente trazidos à tona em paralelo ao comportamento dos três personagens principais. Se assoma à má-interpretação do local as motivações dos três trabalhadores, que não possuem um refinamento virtuoso ou moral e são conduzidas de modo mesquinho.

Sali e Vrenchen também fracassam em Seldwyla. Os pais aceitaram a falência – como bons cidadãos – e passaram a sobreviver da maneira que o narrador comenta no *Vorrede*, se preocupando somente em conseguir o alimento do dia:

Um wenigstens etwas Beißbares zu erwerben und die Zeit zu verbringen, verlegten sich Vater und Sohn auf die Fischerei, das heißt mit der Angelrute, soweit es für jeden erlaubt war, sie in den Fluß zu hängen. Dies war auch eine Hauptbeschäftigung der Seldwyler, nachdem sie falliert hatten. Bei günstigem Wetter, wenn die Fische gern anbissen, sah man sie dutzendweise hinauswandern mit Rute und Eimer [...] ⁹⁸ (KA, p. 91)

Em *Romeu e Julieta na aldeia* vemos que os falidos de Seldwyla são muitos, confirmando as asserções do *Vorrede* de que após determinada idade muitos não possuem mais renda, e que também não a pouparam quando podiam. A atividade no rio é, assim, sinal tanto de uma vida em que o apogeu ficou para trás como também da ociosidade dos habitantes, que agora não possuem mais trabalho e se dedicam tão somente a conseguir alimento para não morrer de fome. Todo o empenho ausente ao longo do período ativo é compensado na determinação de prosseguir com esta vida falida.

Diferentemente dos pais – e de muitos habitantes de Seldwyla –, os filhos não quiseram se contentar com o estilo de vida miserável. Eles poderiam facilmente ter acertado a oferta do violinista escuro, vivendo nas florestas e eventualmente coletando seu prato do dia no rio e nascentes. Mas isto não é o que os filhos quiseram para si. O que os fez tomarem a decisão do suicídio se origina desta peculiaridade de Seldwyla, de não se importar de viver de modo pouco digno e em uma eterna repetição no ciclo das coisas. Ao ponderarem suas possibilidades futuras, os jovens projetaram sua vida e cometeram um erro fatal na cidade daqueles que não pensam no amanhã:

»Also übermorgen muß du hier weg?« sagte Sali, »was soll denn ums Himmels

⁹⁸ “Para passar o tempo e ter pelo menos algo para mastigar, pai e filho se voltaram à pescaria, lançando mão de vara e apetrechos na medida em que era permitido a todos jogar o anzol no rio. Essa se tornava também uma das principais ocupações dos habitantes de Seldvila logo que faliam. Com tempo bom, quando os peixes gostam de beliscar, viam-se dezenas deles marchando com varas e baldes [...]” (KP, p. 42).

willen werden?« – »Das weiß ich nicht«, sagte Vrenchen, »ich werde dienen müssen und in die Welt hinaus! Ich werde es aber nicht aushalten ohne dich, und doch kann ich dich nie bekommen, auch wenn alles andere nicht wäre, bloß weil du meinen Vater geschlagen und um den Verstand gebracht hast! Dies würde immer ein schlechter Grundstein unserer Ehe sein und wir beide nie sorglos werden, nie!« Sali seufzte und sagte: »Ich wollte auch schon hundertmal Soldat werden oder mich in einer fremden Gegend als Knecht verdingen, aber ich kann doch nicht fortgehen, solange du hier bist, und hernach wird es mich aufreiben.«⁹⁹ (KA, p. 112)

Sali e Vrenchen são incapazes de encontrar qualquer diversão da realidade que lhes resta, seja como soldado no estrangeiro – a solução encontrada por Pankraz –, seja como marginais da trupe do violinista ou em um trabalho qualquer. O que eles encontram, na verdade, é somente a culpa impingida a eles, e por fim só se encontram um ao outro na morte. O modo como os jovens se colocaram diante da realidade possível a eles – um modo totalmente diverso dos pais e dos habitantes de Seldwyla – foi decisivo no desfecho final de suas breves vidas.

2.2 A dimensão ética e autorreflexiva

Foi mencionado no capítulo teórico como o período literário entre 1830 e 1850, anterior ao Realismo, foi marcado por uma heterogeneidade de correntes literárias que coexistiam. Com a indeterminação e a alta variabilidade do período, críticos realistas, como Julian Schmidt e Theodor Vischer, além de Gottfried Keller e diversos outros autores realistas de língua alemã, como Theodor Fontane e Otto Ludwig, olharam em retrospectiva para esta fase da literatura alemã e acreditaram que em seu decorrer não houve nenhuma produção literária que se sobressaísse em termos de alto valor poético¹⁰⁰. Segundo Lipkin (2018, p. 13), os autores da época trabalharam sob a impressão de que deviam compensar décadas de mediocridade na literatura alemã, e

⁹⁹ “– Depois de amanhã, portanto, você tem de ir embora daqui? – perguntou Sali. – O que vai acontecer então, Deus do céu?”

– Não sei – disse Vrenchen. – Vou ter de arranjar trabalho por esse mundo afora! Mas sem você será insuportável para mim e, no entanto, jamais poderei tê-lo ao meu lado, mesmo que não existissem todos os outros obstáculos, unicamente porque você golpeou meu pai e o fez perder a razão! Isso seria sempre e sempre uma base ruim para o nosso casamento e nunca, nunca poderíamos levar uma vida despreocupada. Sali suspirou e disse: – Eu também quis fazer-me soldado já bem umas cem vezes, ou então oferecer-me como empregado em algum lugar distante, mas enquanto você estiver aqui eu não posso ir embora, e depois de sua partida estarei acabado.” (KP, p. 74).

¹⁰⁰ Embora esta não seja uma interpretação inusitada na crítica, pode-se fazer algumas ressalvas de obras de considerável potencial artístico deste período, como a obra de Georg Büchner, Anette von Droste-Hülshoff entre outros.

sentiam grande necessidade de refletir – na sua correspondência, nas revisões literárias, e na própria literatura – a tarefa que eles impuseram a si mesmos de transformar o material da realidade empírica em verdade poética. A partir deste contexto, os realistas presumiam estar inaugurando uma nova era na literatura alemã, de caráter “moderno” e, por isso, o diálogo autorreflexivo se tornou um caminho quase inevitável.

A obra de Keller não inaugura essa tendência do Realismo alemão em refletir a própria arte, visto que a mesma atitude pode ser encontrada em diversos outros autores do período. Mas a questão aqui é que a discussão autorreflexiva concede à obra de Keller um grande impulso, de modo que ele a incorpora de diversos modos, com diferentes intenções, como para construir o humor e o páthos de suas histórias, mas também como sátira. Assim, o autor faz sua obra ter um vínculo essencial com os termos da arte realista alemã:

The discourse of Realism furnishes Keller with a vocabulary for his reflections on the relationship between art and life, on the faculty of poetic imagination, and on the ultimate purpose of art. Without reference to Realist movement, Keller’s repeated, and frequently idiosyncratic, use of terms like *objektiv*, *kritisch*, *Wirklichkeit*, *Verklärung* and *Verschönerung* make little sense. (Lipkin, 2018, p. 14)

A novela inaugural do ciclo *Die Leute von Seldwyla, Pankraz, der Schmoller* (*Pankraz, o taciturno*) é um exemplo que tematiza a principal dicotomia que representa as discussões realistas: a tênue fronteira entre realidade e ficção. O protagonista é um garoto introspectivo, que lia “livros de história e geografia” (KA, p. 16) e toda noite se deitava na montanha para contemplar o pôr-do-sol. Pankraz, um dia, foge e vai trabalhar como mercenário, ficando fora de casa por 30 anos. Mas ele volta e narra sua própria trajetória em uma *Binnenerzählung* (narrativa de moldura interna) para a sua mãe e irmã, e sua voz então substitui, no restante da novela, a fala do narrador autoral que iniciara a história. Em uma de suas muitas aventuras, Pankraz conta que conheceu a filha de um oficial inglês chamada Lydia que lhe apresentou Shakespeare. Ele se encantou completamente pelo poeta inglês, pois:

Er schildert nämlich die Welt nach allen Seiten hin durchaus einzig und wahr wie sie ist, aber nur wie sie es in den ganzen Menschen ist, welche im Guten und im Schlechten das Metier ihres Daseins und ihrer Neigungen vollständig und charakteristisch betreiben und dabei durchsichtig wie Krystall, jeder vom reinsten Wasser in seiner Art [...] ¹⁰¹ (KA, p. 45)

¹⁰¹ “Ele descreve o mundo em todos os seus aspectos como sendo absolutamente único e verdadeiro, mas apenas como ele o é para as pessoas plenas, as quais, para o bem ou para o mal, perseguem completamente

Com Pankraz, nos deparamos não somente com um o gesto narrativo oral a partir de sua *Binnenerzählung*, mas também com um gesto interpretativo, tal como aquele dos primeiros seldwelenses no *Vorrede*. A partir de suas leituras e deslumbramento com o teor “realista” de Shakespeare, ele começa a transferir para a vida real o que lia na ficção, e ver em Lydia as personagens e atributos de Desdêmona, Helena e Imogen, se apaixonando por ela e acreditando, por sua vez, ser correspondido, o que se demonstrará como um completo engano. A conclusão à qual Pankraz chega é a de que Shakespeare era um “falso profeta”, pois ele o levou à ruína e ao erro, e afirma que suas peças “levam ao mau caminho as boas mentes quando estas acreditam que veem e encontram esta vida essencial no mundo” (KA, p. 46). É imprescindível ressaltar que não é o narrador autoral que desfere tais julgamentos e conclusões à Shakespeare e à sua poesia, mas o próprio Pankraz em sua narração interna na *Binnenerzählung*. Do mesmo modo que também não é a poesia em si que sofre uma recriminação, mas a sua leitura distorcida: “Em primeiro lugar, a poesia está errada aqui porque é usada incorretamente, porque Pankraz – como outros heróis de Keller (e não-kellerianos) – confunde poesia e vida.” (Kaiser, 1987, p. 294).

Shakespeare apresenta o mundo e as pessoas de tal modo na visão de Pankraz, que faz o leitor achar que há somente a “vida essencial” (*wesentliches Leben*) e pessoas plenas (*ganze Menschen*), ou seja, com o dramaturgo inglês, ele acredita que se tem um mundo em que não há meias medidas ou oscilações de caráter, em que não há oposição entre essência e aparência, entre ser e aparência (Mews, 1970, p. 395), como se as personagens trouxessem consigo verdades atemporais, admitidas em todos os níveis das existências. O protagonista de Keller “se olha no espelho da literatura e vê nele seu caso de amor”, mas será somente na literatura que seu relacionamento “se torna realmente crível e ele ignora o fato de que na verdade é apenas literatura.” (Kaiser, 1987, p. 286),

Ao arriscar uma temática autorreflexiva logo na inauguração do ciclo, Gottfried Keller se mostra como um escritor realista que não se constrange em assumir o paradoxo ficcional da literatura, isto é, de um texto que se assume como ficção, que reconhece e expõe diretamente esse estatuto. O engano e a má interpretação de Pankraz sobre Shakespeare nada mais são que reflexões metanarrativas que denunciam, para o leitor atento, que um livro é um livro, e não uma realidade. Com o erro exemplar deste

o ofício de sua existência e suas inclinações e ao mesmo tempo são tão transparentes como o cristal da mais pura água, cada uma à sua maneira,.” [Tradução minha].

herói, se instaura no ciclo de Seldwyla uma relativização da percepção da realidade e da literatura considerada “realista”. Ao invés de obscurecer as fronteiras do real e do ficcional, a história de Pankraz traz à tona o texto literário como um produto de construção, desafiando o pacto realista muito respeitado pelos autores franceses, por exemplo, de que a narrativa realista deve fazer o leitor “esquecer” que está lendo uma ficção.

Mais do que uma elaboração literária do entrelaçamento entre vida e arte, a autorreflexão da novela demonstra que Keller é um escritor que se questiona, seriamente, com qual fim a realidade deve ser representada (Lipkin, 2018, p. 19) – com Pankraz, já depreendemos logo de início que ela não é representada para leitores ingênuos que acreditam na contiguidade entre vida e arte. Tal questionamento parece ser central na obra do autor, tanto que não somente é o tema da primeira novela de seu ciclo novelístico de estreia, como será um tópico presente ao longo de seus mais de 30 anos de produção literária, como em seu primeiro romance, *Der grüne Heirinch*, nas novelas *Kleider machen Leute* e *Die missbrauchten Liebesbriefe*, do segundo ciclo de *Die Leute von Seldwyla*, publicado 20 anos depois do primeiro, ou ainda em outros ciclos novelísticos de sua autoria, como em *Sinngedicht*. Na literatura de Keller, a forma como a realidade deve ser representada, afirma Lipkin (ibid.), está sempre associada à questão de saber por que *razão* deve ser representada, um apontamento que remete às respostas do programa do Realismo Poético: a realidade deve ser representada poeticamente porque a vida caótica, com seus acasos e contingências, encobre a verdade poética.

Para Gottfried Keller é quase uma profissão de fé do escritor realista selecionar o potencial poético entre os fenômenos da realidade e apresentar de uma forma mais nobre ao leitor, uma percepção que fica clara em uma resenha que ele fez sobre a obra de seu conterrâneo, Jeremias Gotthelf:

Es wäre die Aufgabe des Dichters gewesen, allfällige eingeschlichene Roheiten und Mißbräuche im poetischen Spiegelbild abzuschaffen und dem Volke eine gereinigte und veredelte Freude wiederzugeben, da es sich einmal darum handelt, in der gemeinen Wirklichkeit eine schönere Welt wiederherzustellen durch die Schrift.¹⁰² (Keller, apud Lipkin, 2018, p.12)

¹⁰² “Deveria ter sido tarefa do poeta abolir quaisquer testemunhos e condutas grosseiras que tivessem se infiltrado na reflexão poética e restaurar uma alegria purificada e enobrecida para o povo, já que se trata de restaurar, através da escrita, um mundo mais belo na realidade trivial.”

A afirmação de Keller é condizente com a percepção de outros realistas de língua alemã de que a representação exata do mundo poderia ficar com outras áreas, como a ciência, a fotografia, a história. À arte, à literatura, ficaria o direito de representar o mundo de uma forma mais elevada, “reconciliando poeticamente os conflitos aparentemente irreconciliáveis da realidade empírica” (Lipkin, 2018, p. 18), sob a aspiração de uma “*Harmonie und Versöhnung*” (harmonia e reconciliação)¹⁰³. Já que o autor tem a intenção de enobrecer, elevar a vida humana, podemos dizer que suas narrativas trazem este ideal harmônico e reconciliatório?

Apresentar uma visão harmônica e reconciliada da vida significa vincular à narrativa um sentido de ordem do mundo, de (re)organização, com as relações de causas e efeitos mais visíveis. Uma das formas de visualizar a *Versöhnung* em narrativas realistas é por meio dos desfechos: mesmo com a avassaladora desilusão amorosa e com o erro quixotesco, Pankraz volta para a casa materna, conta a sua história e se torna um “homem útil”, se tornando respeitado e amado tanto por esta competência (*Tüchtigkeit*) como pela sua indestrutível e calma simpatia (*Freundlichkeit*). O adjetivo que outrora definira no título, “calado”, não mais se fez pertinente, “*denn nie mehr zeigte sich ein Rückfall in das frühere Wesen*”¹⁰⁴ (KA, p. 68).

A terceira novela do ciclo também traz uma *Versöhnung* clássica familiar: depois de Frau Amrein sofrer tanto para ensinar ao filho caçula seus deveres políticos, sociais e financeiros, ele finalmente aprende tudo o que lhe foi ensinado, e ele e sua família viveram bem e contentes e „das Geblüt der Frau Regula Amrein wuchert so kräftig in diesem Hause, daß auch die zahlreichen Kinder des Fritz vor dem Untergang gesichert blieben”¹⁰⁵ (KA, p. 193)¹⁰⁶.

A harmonia da vida como desfecho final nas narrativas de Keller parece, no entanto, um pouco estranha. É um aspecto que Benjamin (1991, p. 292) salienta já em 1939:

¹⁰³ Cf. Stockinger, 2010, p. 14.

¹⁰⁴ “pois nunca mais se verificou uma recaída na essência anterior” [Tradução minha]

¹⁰⁵ “E o sangue da Sra. Regula Amrein cresceu tão vigorosamente nesta casa que até as numerosas crianças de Fritz permaneceram seguras”. [Tradução minha]

¹⁰⁶ Stockinger (2010, p. 15) oferece como exemplo a *Versöhnung* vista de outro modo em uma novela de Theodor Storm: „Theodor Storms frühe Erzählung Immensee beispielsweise ruft mit wenigen Strichen längst verlorene Sehnsuchtsorte auf: ‚Weihnachten‘, ‚Heimat‘, der Name einer bis heute vergeblich geliebten Frau. Diese Orte verweisen einerseits auf die schmerzlichen Lebenserfahrungen des Protagonisten, bleiben diesem aber andererseits als vergangenes Geschehen dauerhaft im Gedächtnis. Im Rückblick gelingt es ihm, den erlittenen Verlust poetisch zu ersetzen und sich selbst auf diese Weise mit der eigenen Lebensgeschichte zu versöhnen.“

Darin blitze etwas Unheimliches auf, die scheinbar gültige Ordnung gerate ins Zwielflicht, wie im Landvogt von Greifensee, der das ‚verfehlt Liebesglück‘ in ein versöhnendes Licht stelle, doch etwas Unstetes bleibt, ‚etwas Flackerndes ist in dem Licht, [...] etwas Irres im Lachen des alten Mannes‘.¹⁰⁷

Benjamin (ibid) pontua ainda que a literatura do escritor suíço é permeada pela “loucura” (*Irrsinn*) e pela presença da morte. Mesmo voltando para casa e se tornando uma pessoa querida na cidade – que não é mais Seldwyla –, Pankraz nunca mais conseguiu recontar a história de sua experiência amorosa que narrou no dia que chegou: “er habe sie einmal erzählt und werde es nie wieder tun, es sei das erste und letzte Mal, daß er überhaupt gegen jemanden von diesem Liebeshandel gesprochen, und damit Punktum” (KA, p. 68)¹⁰⁸. Ou ainda o detalhe mórbido que o narrador segreda ao leitor após expor quão feliz e abençoada é a família de Fritz Amrein: “Sie [Frau Amrein] selber streckte sich, als sie starb, im Tode noch stolz aus, und noch nie ward ein so langer Frauensarg in die Kirche getragen und der eine so edle Leiche barg zu Seldwyla.” (KA, p. 194)¹⁰⁹.

O que podemos perceber em Gottfried Keller, portanto, é o tratamento da vida sem uma abordagem ingênua ou simplista cujo objetivo seria somente a *Versöhnung* e a harmonia. E este é um ponto crucial do Realismo de língua alemã, pois vemos em algumas obras do período como é sintomática a percepção de que a reconciliação, tão almejada nos *Bildungsromane* (Romances de formação) do começo do século XIX, não é mais possível. Além destas duas novelas de *Seldwyla*, *Romeu e Julieta na aldeia* também é um caso exemplar no qual o autor elevou ao nível poético universal o amor de dois jovens camponeses pobres, mas não os poupou de um fim trágico, e tampouco as famílias suíças se reconciliaram, diferenciando-se substancialmente das famílias veronenses. Deste ponto de vista, pode-se até considerar um esvaziamento do *Liebestod*, já que nem o ato mais drástico edifica os pais.

Um esvaziamento da virtude também se encontra no desfecho algo triste de *Drei gerechten Kammacher*, no qual o personagem Dietrich, mesmo tendo alcançado seu objetivo final – se casar com Züs –, percebe que se tornaria praticamente um escravo: “Dietrich [...] hielt sich oben in dem Städtchen; aber er hatte nicht viel Freude davon;

¹⁰⁷ “Algo estranho o [Keller] atravessa, a ordem aparentemente vigente fica obscura, como Landvogt von Greifensee, que coloca a ‘felicidade fracassada do amor’ numa luz reconciliadora, mas algo instável permanece, ‘algo cintilante está na luz, [...] algo insano no riso do velhote’”. [Tradução minha]

¹⁰⁸ “ele lhes dissera uma vez e nunca mais o faria, foi a primeira e última vez que falou deste imbróglia amoroso com alguém, e assim ponto final.” [Tradução minha].

¹⁰⁹ “Ela própria [a Sra. Amrein] se atirou orgulhosamente na morte, e nunca antes o longo caixão de uma mulher foi levado para a igreja e que continha um cadáver tão nobre em Seldwyla.” [Tradução minha].

denn Züs ließ ihm gar nicht den Ruhm, regierte und unterdrückte ihn und betrachtete sich selbst als die alleinige Quelle alles Guten”¹¹⁰ (KA, p. 239).

A perspectiva ética da tarefa do escritor realista, seu desejo em enobrecer a realidade, alia-se à proposição do Realismo Poético de que a essência ou a verdade das coisas pode ser acessada por meio da transfiguração poética, e podemos notar por toda a obra de Keller, porém com um toque algo peculiar, como se a valorização da vida e do valor poético estivessem presentes, mas alguma coisa que restou não se encaixou totalmente. É neste ponto que as histórias de Keller ganham em complexidade, pois significa uma maior consciência sobre a quase impossibilidade de harmonia da vida, o que ocasiona maior empatia pela vida humana terrestre.

Encontrar a essência na vida terrena sem querer almejá-la na vida pós morte é um dos traços que irá caracterizar a poética de Keller, a qual foi fortemente influenciada pelo materialismo radical de Feuerbach, cuja doutrina negava a existência de Deus e, com isso, qualquer transcendência. Esta abordagem do filósofo alemão produziu uma corrente que ficou conhecida como “Diesseitsorientierung” (Orientação pelo mundo terreno) ou “Poetik des Diesseits” (Poética deste mundo), que irá se associar com o ideal realista e seu caráter materialista: “Die Verneinung des Jenseits hat die Bejahung des Diesseits zur Folge”¹¹¹ (Feuerbach apud Hein, 1988, p. 31). A recusa da transcendência, afirma Hein (1988, p. 19), gerou em Keller uma grande compaixão com os homens e sua vida na terra, vendo nela as qualidades que a aproximam do valor máximo da poesia, como o escritor afirma em uma carta de 1849:

“Für mich ist die Hauptfrage die: Wird die Welt, wird das Leben prosaischer und gemeiner nach Feuerbach? Bis jetzt muß ich des bestimmtesten antworten: Nein! im Gegenteil, es wird alles klarer, strenger, aber auch glühender, sinnlicher.” (Keller apud Andermatt, 2018, p. 297)¹¹²

A filosofia de Feuerbach fez com que Keller fortalecesse uma visão positiva da realidade, o que inevitavelmente acompanha uma postura ética frente às adversidades da vida terrena contemporânea, já que tem como objetivo representá-la de uma forma mais digna. E isto se sobressai principalmente nos sujeitos representados em suas narrativas,

¹¹⁰ “Dietrich [...] ficou na pequena cidade; mas não ficou muito feliz com isso, pois Züs não o deixou ter a glória, governou-o e oprimiu-o, e considerou-se a si própria a única fonte de tudo o que era bom.” [Tradução minha].

¹¹¹ “A negação do além têm como consequência a afirmação do mundo terreno” [Tradução minha].

¹¹² “Para mim, a questão principal é: será que o mundo, a vida se tornará mais prosaica e mesquinha de acordo com Feuerbach? Até agora tenho que responder com toda a certeza: Não! pelo contrário, tudo se torna mais claro, mais rígido, mas também mais brilhante, mais sensorial.” [Tradução minha]

ou seja, como sua temática principal. Com sua empatia pela vida terrena, o autor mostra como sujeitos diversos podem ter uma representação poética, sendo um exemplo justamente o ciclo de Selwyla, “where he embraced the notion that reality in all its forms, the town and the country, the drawing room and the garden, the farm and the factory, is worthy of poetic representation.” (Lipkin, 2018, p. 10). Ao elevar a importância da vida terrena, renegando o além-vida, a obra de Gottfried Keller encontra nas histórias de sujeitos comuns um significado profundo, uma postura que condiz com sua visão sobre a recuperação da verdade poética entre os fenômenos da realidade

O sentido poético em meio a histórias comuns é validado por outro princípio essencial para Keller, cujo uso ajuda a compreender como a premissa poética está intimamente ligada ao seu programa realista. Trata-se de algo que ele chama, em uma de suas cartas, de “*Reichsunmittelbarkeit der Poesie*” (Imediaticidade imperial da poesia), um termo que o autor utiliza para ter o direito de servir à poesia mesmo sendo um autor realista. A autonomia da arte e da elaboração poética, mesmo dentro do âmbito da literatura realista, são princípios imprescindíveis para Keller, como ele explica em uma carta a Paul Heyse:

Im stillen nenne ich dergleichen die Reichsunmittelbarkeit der Poesie, d. h. das Recht, zu jeder Zeit, auch im Zeitalter des Fracks und der Eisenbahnen, an das Parabelhafte, das Fabelmäßige ohne weiteres anzuknüpfen, ein Recht, das man sich nach meiner Meinung durch keine Kulturwandlungen nehmen lassen soll.¹¹³ (apud Amrein, 2018, p. 323).

O termo utilizado por Keller, “imediaticidade imperial”, explica Marcus Mazzari (apud Keller, 2013, p. 145), é um neologismo oriundo do Sacro Império Romano-Germânico e “designava a subordinação direta de certos territórios ao Imperador, sem passar pela mediação de qualquer instância feudal”¹¹⁴. O que a apropriação do termo representa seria a soberania da poesia em relação à realidade. Para o autor suíço, há um primado incontestável e ilimitado da poética sobre o aspecto mundano. Recuperar este valor seria essencial mais ainda em um mundo em que as contingências e/ou incertezas

¹¹³ “De mim para mim chamo coisas desse tipo de imediaticidade imperial da poesia, isto é, o direito de em qualquer época, mesmo na era do fraque e das estradas de ferro, estabelecer um elo direto com o elemento da parábola, da fábula que, no meu modo de ver, não devemos permitir que nos seja subtraído por nenhuma transformação cultural.” (Keller apud Mazzari, 2013, p. 143)

¹¹⁴ O contexto desta afirmação é a crítica que Fontane fez à novela *Romeu e Julieta na aldeia* de que ela traria um tom de *Märchen* no que diz respeito à fala das personagens.

da vida e o progresso capitalista começam a se tornar mais presentes a partir do século XIX¹¹⁵.

Por ter um programa poético sobre a valorização da vida humana terrena, é comum muito críticos verem a literatura de Keller como um estudo de como o homem busca alcançar realização ou felicidade para ter uma vida digna. Esta é a percepção de Uwe Seja (2007, p. 95), que vê, em uma perspectiva liberal-econômica, que as novelas de Seldwyla tratam do desejo do indivíduo de evitar a pobreza e perseguir o bem-estar¹¹⁶. Também Lipkin (2018, p. 15) nota, sob uma dimensão ética, que “reading Keller, one is struck by the extent to which the right life, the good life, happiness and pleasure recur as themes”. Mais do que a temática sobre uma “vida digna” – no sentido de “bem-estar” e não de caráter – a obra do autor suíço chama a atenção por ser “an exploration of the full range of human ways of living, or *Lebensarten*” (Lipkin, 2018, p. 21)¹¹⁷.

Explorar modos de vida leva à questão, inevitavelmente, do fracasso e do sucesso em conduzir a vida de determinada maneira. Hein (1988, p. 76) nota que o fracasso ou sucesso da autorrealização na esfera social é o motivo que percorre todas as novelas de Seldwyla, e isto parece ser, de fato, o que ocorre no ciclo. Pankraz procura sua felicidade primeiramente fora de Seldwyla e depois no amor. Os aprendizes de *Die drei gerechten Kammacher* procuram-na no êxito profissional e depois no casamento. Frau Amrein quer que o filho encontre a felicidade no cumprimento de seus deveres enquanto cidadão, filho e marido, ou o protagonista *Spiegel, das Kätzchen (Spiegel, o gatinho)*, que não quer nada mais do que uma vida confortável. E em *Romeu e Julieta na aldeia*, o desejo de felicidade conjunta e de realização na esfera social são tão grandes que leva Sali e Vrenchen ao suicídio.

Para encontrar a desejada felicidade, os personagens são confrontados com diversas situações da *realidade* que se apresentam a eles. Não se trata, assim, tanto de dilemas éticos ou morais que pressupõe uma distinção universal entre o “bem” e o “mal”, mas mais como os personagens reagem e como lidam frente às circunstâncias que um lugar como Seldwyla produz. O que as novelas de Keller parecem explorar é como, com base na dicotomia fracasso vs. sucesso, o protagonista deve decidir se

¹¹⁵ Sua obra tardia mostra fraturas nessa esperança (Cf. Amrein, 2008).

¹¹⁶ Cf. página 47.

¹¹⁷ Uma interpretação parecida também surge em Freund (2009, p. 168), que afirma que as novelas de Seldwyla apresentam “Maßstäbe, an denen menschliches Verhalten zu messen ist” (“Padrões pelos quais o comportamento humano pode ser medido”).

escolhe entre “fugir da vida” (*Lebensflucht*) ou “lidar com a vida” (*Lebensbewältigung*), como nota Hein (1988, p. 79). Este confronto objetiva, no fim, justamente a essência que os realistas alemães tanto almejam:

er [Keller] verachtet den deutschen Pseudorealismus seiner Zeit, der sich mit der unmittelbaren Oberfläche der Menschen zufriedengibt und ihr Wesen nicht dadurch zu erproben unternimmt, sie vor Handlungen zu stellen, in denen sich ihr Kern – im Guten wie im Bösen, in Tüchtigkeit oder Niedrigkeit – vollinhaltlich enthüllen muß.¹¹⁸ (Lukács, 1964, p. 362)

Que sua literatura procure refletir sobre tais questões, não significa que o autor tenha uma resposta conclusiva, uma verdade atemporal. Prova disso é a grande variedade de reações possíveis frente à vida que encontramos no ciclo de Seldwyla: há a resignação (*Pankraz, der Schmoller*), há a opção pelo suicídio (*Romeu e Julieta na aldeia* e *Die drei gerechten Kammacher*), mas há ainda quem saia por cima com criatividade (*Spiegel, das Kätzchen*) e êxito (*Frau Regel Amrein*). A gama de desfechos, aliada à uma sensibilidade do destino do homem, distingue Keller de diversas contemporâneos e realistas europeus, afirma Lipkin (2018, p. 21), já que sua obra se mostra “highly skeptical of those perspectives on life that cheat man of his happiness, that offer a position of certitude from which one judges and punishes others.”. Keller, assim, “nunca se decide finalmente por uma ou outra forma de vida, nunca ordena ao leitor que se comporte desta ou daquela forma.” (id. *ibid.*).

Na busca por felicidade, os erros, enganos e fracassos são muitos. O que seria mais humano e trágico do que o erro do homem? Temos o engano de Pankraz, que faz uma interpretação errônea e confunde a dicotomia essencial da arte, misturando as fronteiras entre realidade e ficção; há o erro de julgamento dos três aprendizes de *Die drei gerechten Kammacher* em relação à boa vontade do mestre e da honestidade de sua pretendente, Züs Bünzlin. Há o engano como modo de sobrevivência – também um *topos* famoso na literatura – em *Spiegel, das Kätzchen*, quando a personagem principal precisa ludibriar um feiticeiro para sobreviver às intempéries da vida. Também aqui o gato-herói se utiliza do corpo e da própria capacidade de contar histórias para se salvar, tendo êxito ao final. Ou ainda autoengano de Sali e Vrenchen, que acreditaram por um breve momento que poderiam viver juntos. Importante notar que o engano continua

¹¹⁸ “Keller despreza o pseudo-realismo alemão do seu tempo, que está satisfeito com a superfície imediata dos seres humanos e não se compromete a testar a sua essência, colocando-os perante ações em que o seu núcleo interno - pro bem ou pro mal, na virtuosidade ou na humildade - deve ser plenamente revelado.” [Tradução minha].

sendo uma constante no segundo volume de *Die Leute von Seldwyla*, como na novela *Die mißbrauchten Liebesbriefe*, na qual Viggi Störtler é enganado pela esposa, que finge que lhe escreve cartas de amor; ou o caso mais enigmático de engano, ocorrido em *Kleider machen Leute*, no qual uma cidade inteira é ludibriada pela ilusão da aparência.

A recorrência dos enganos destas histórias pode ser vista como uma forma de incorporação poética dos princípios do programa realista com os quais a obra de Keller dialoga intensamente. Quando se afirma que o Realismo Poético se orienta pelo recorte, seleção e organização (poética) da matéria da realidade, ele está postulando, na verdade, uma hierarquização do real, uma organização segundo uma determinada ordem dos fenômenos da realidade. Como a principal intenção de sua arte não é a imitação da realidade, mas sim sua transformação poética, o que define o movimento é, como afirma Lipkin (2018, p. 4), um processo de semiose.

Se a semiose é a organização do sentido do mundo por meio de signos, ou seja, o processo de produção de significado em si, o que os enganos das histórias de Seldwyla ilustram é a desorganização e a má interpretação de tais signos. Ao trazer exemplos desta desorganização do sentido do mundo, Keller dramatiza o próprio ato de organização da realidade. Sob essa perspectiva, os diversos *Leitmotive* em *Romeu e Julieta na aldeia* apontam para um alto nível de organização da realidade, e não deixam espaço para acasos ou infortúnios gratuitos.

3. NOVELA

3.1 A forma da novela

A história da literatura costuma estabelecer a origem da novela enquanto forma literária por volta do século XIV, nos primórdios da renascença italiana. Em italiano, *novella* significa *novidade*, ou algo novo, um sentido que, segundo Rath (2008, p. 329), “renova o gesto original da narração” ao estabelecer que o que se narra é um acontecimento novo e inédito. A novela se refere, desse modo, não somente a acontecimentos novos, como também incomuns e desconhecidos (Rath, 2008, p. 57). Boccaccio é considerado como um de seus primeiros grandes fundadores, com *Il*

Decamerone (1353). Diferentemente de obras anteriores, como o *Novellino*, o qual já trazia alguns elementos pré-novelísticos¹¹⁹, Boccaccio consolida uma nova relação entre a obra de arte e a realidade no tocante a representação dos acontecimentos. Somente com o autor, explica Auerbach (2015, p. 188), “o mundo dos fenômenos sensíveis é inteiramente dominado, ordenado segundo uma consciente convicção artística e apreendido pela linguagem”.

Auerbach (2013) não nega que narrativas breves de cunho realista já circulavam antes pela Europa da Idade Média, mas faltavam a elas uma “liga interna”, pois a realidade era “descontínua e aparente”. O autor toma como exemplo a forma literária medieval das *canções de Minne*, cujas ideias retratadas em suas narrativas “não possuem nenhum sentido de obrigatoriedade para a existência sensível; não passam de uma terminologia de cortejo da mulher; são, no mais das vezes, uma reformulação de conceitos feudais e eclesiásticos” (2013, p. 18). O evento a ser narrado era, “para fins didáticos, extraído em estado bruto de seu solo concreto e despojado de toda realidade para se colocar então a serviço de uma ética abstrata (*exemplum*)” (ibid.).

Este modo de ver o mundo sensível se altera, contudo, quando começa surgir uma sociedade com normas vinculantes, a qual não existira até o começo do século XIV, conforme elucidada Auerbach (2013, p. 18). Segundo a tese do filólogo, a forma da novela surgiu na Itália em meados do século XIV devido às circunstâncias específicas do país que o levaram a ter um rompimento drástico com as formas de organização da Idade Média e conseqüentemente o enfraquecimento de algumas instituições, como a família e a religião. A sociedade que aparece na moldura de *Decamerone*, em uma escala menor, é representativa deste período de transição. O pequeno grupo de nobres jovens, refugiados em um *locus amoenus*, se reúne para um entretenimento “elegante” apesar da situação caótica causada pela peste no mundo além dos muros dentro dos quais se encontram. Auerbach se pergunta: “O que os mantém juntos, que mágico poder lhes garante a calma interior?”. O que os fazem ter essa atitude, segundo Auerbach (2013, p. 25), é a “força da forma social, e nada mais. A educação nobre é a única

¹¹⁹ “O compilador do *Novellino* (final do século XIII / início do século XIV) é um testemunho de uma fase de transição histórica entre a classe medieval e a autonomia comunal: por um lado, tal como as coleções de *Exemplum*, não tem moldura e se limita a um prólogo. Por outro lado, ele tenta - se seguirmos as teses do editor G. Favati (ed. 1970, p. 30 H.) - atribuir as histórias estritamente de acordo com o número (10 x 10) e organizar segundo uma temática, embora sem atingir totalmente seu objetivo. A mesma hesitação entre o exemplo medieval, que pode contar com um quadro de referência religioso-feudal externo fixo e explicativo, e as novas formas narrativas baseadas nas condições autônomas, mas ainda incertas das cidades-repúblicas burguesas, caracterizam as próprias novelas do *Novellino*.” (Wetzell, 1977, p. 22). [Tradução minha].

barreira que resistiu; tudo o mais falhou: a religião, o Estado, a família.”. O crítico nota que se trata de um éthos um pouco esnobe, afinal, é uma forma aristocrática que se mostra inabalável, mas é justamente ela que se mostrará de grande eficácia para dar lastro à forma da novela e, sobretudo, ao emolduramento que se tornará constitutivo do gênero na literatura de alguns países, como na Alemanha. A situação dessa sociedade “cultura”, que narra por divertimento e sem estar atrelada ou a serviço de um dogma, permite que ela capture os acontecimentos sensíveis em favorecimento do “*bel parlare*”.

Essa abordagem nova da forma novelística ocorre devido à sua escolha de objeto e ao seu sujeito de fala. Enquanto na tragédia ou na épica é um povo inteiro que fala, e seus objetivos se direcionam a Deus e ao destino, “na novela o sujeito é sempre a sociedade, e o objeto é, por essa razão, a forma da mundanidade que denominamos cultura. Ela não se interessa pelo existente, pelo fundamento, pela essência, mas por aquilo que está em vigência” (Auerbach, 2013, p. 17). A disposição da moldura de *Decamerone* exemplifica a atitude da novela diante do mundo, ou seja, “um círculo de pessoas que se fecha diante daquilo que lhe é exterior, assume uma determinada posição sobre a vida terrena e se interessa por conhecê-la e observá-la criticamente.” (ibid.).

Diante dessa condição prévia aprimorada por Boccaccio, a origem da novela está ligada ao projeto humanista e renascentista que começara a ser ricamente cultivado na Itália do século XIV:

Trata-se de uma criação original do Renascimento. Tornar-se cômico da própria pessoa, ver-se numa existência terrena que deseja ser apreendida e dominada: essa é a aspiração decisiva do Renascimento. Dela originou-se a “sociedade culta” e, simultaneamente, a novela. [...] A novela é essencialmente um dos muitos efeitos de seu espírito. É dele que derivam a consideração apaixonada da vida terrena, a nova mentalidade aristocrática (não mais feudal, mas individualista) e, também, a sociedade, além da capacidade para a configuração formal de um evento. Em suma, ele é o exemplo destacado de um ser humano singular, imerso no mundo e levado à expressão. (Auerbach, 2013, p. 19)

Neste contexto de produção, a novela é um indício de como o homem começa a dominar de forma mais consciente e crítica os fenômenos deste mundo, o que incentiva, por sua vez, o aprimoramento do grau de objetividade e de organização da matéria (*Stoff*) a ser narrada. O pressuposto fenomênico, além de eliminar a narração de acontecimentos “mágicos” ou sobrenaturais, potencializa o teor de real e a ênfase na realidade contemporânea da época que, como afirmou Auerbach, no caso da Itália, não estava mais tão submetida a uma ética abstrata ou uma psicologia idealizada como a da cultura medieval.

Boccaccio relegou para a tradição novelística não somente a apreensão atenta e sofisticada dos fenômenos da realidade, como também diversas outras características motivadas pela disposição formal e pela situação narrativa encenada em seu *Decamerone*. Entre as características herdadas a partir da obra do autor italiano, Honold (2018, p. 55) aponta primeiramente o elemento erótico subentendido na transgressão lúdica que os jovens ricos fazem em relação às convenções sociais de sua época; em segundo lugar, o autor destaca a estrutura cíclica, que irá ensejar a tematização dos processos narrativos, como a oralidade e a variação diegética de níveis; e, por último, a “a encenação de um estado social de emergência que é capaz de transmitir uma parte da sociedade como um modelo, exemplar ou sintoma.”.

3.2 A novela alemã

Segundo Rath (2008, p. 81), o conceito literário de novela pode ser detectado em solo de língua alemã desde o fim do século XVII, porém o termo só iria se consolidar um século depois. O conceito de novela foi utilizado de modo expreso pela primeira vez nos territórios de língua alemã no século XVIII, quando Wieland empregou-o para qualificar suas narrativas em *Don Sylvio von Rosalva*, de 1751 (cf. Freund, 2009, p. 10), o que na época gerou algum estranhamento da parte do público leitor. Para estabelecer um ponto fixo na tradição novelística, a história da literatura alemã considera a obra de Goethe *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (*Conversas de imigrantes alemães*), publicada em 1795, como o início da novela na Alemanha (cf. Rath, 2008, p. 93). A estrutura cíclica que compõe o livro, bem como a encenação de seus narradores – jovens que procuram se refugiar das consequências da revolução francesa –, são indícios que remontam logo à primeira vista ao *Decamerone*. Conforme afirma Füllmann (2010, p. 31), o tom narrativo que Goethe usa nestas novelas é sintomático de uma ligação próxima que existe entre a novelística italiana antiga (*altitalienisch*) e a novelística alemã.

Martin Wieland foi um dos primeiros a tentar esboçar uma teoria alemã da novela. O autor recupera o traço da objetividade presente na forma desde Boccaccio e afirma que, diferentemente do *Märchen* (contos de fadas), a novela se passa em “nosso mundo real” (apud Freund, 2009, p. 11). Anos mais tarde, também August Wilhelm Schlegel acentuaria este mesmo atributo, pois ele compreende a “Novelle als Spiegel

der Denkart des Zeitalters, die den Weltlauf darstelle, wie er ist, und daher in der wirklichen Welt zu Hause sei.”¹²⁰ (apud Freund, 2009, p. 13).

A prioridade do acontecimento em nosso mundo em detrimento de outros componentes da narrativa torna-se uma característica essencial na novela alemã. Trata-se de uma ênfase que será reformulada de modo paradigmático por Goethe em uma conversa com Eckermann, de 25 de janeiro de 1827. O escritor faz a seguinte observação: “Pois o que é uma novela senão a ocorrência de um evento inaudito (*unerhörte Begebenheit*)?” (Eckermann, 2016, p. 224). Ao se referir a “Begebenheit” (acontecimento), a afirmação de Goethe enfatiza, por um lado, o domínio da eventualidade, e ao adicionar a qualidade de inaudito, por outro lado, é incorporado ao gênero novelístico o teor extraordinário e incomum. Sua frase se tornará umas das principais diretrizes da forma no contexto da literatura alemã, já que uma teoria da novela ainda não existia nas primeiras décadas do século XIX. O vínculo com a realidade por meio da ênfase dos fenômenos sensíveis torna-se um traço tão fundamental que se mantém até na novela do Romantismo, na qual o acontecimento se origina, muitas vezes, no cotidiano e somente depois irá culminar no maravilhoso, como é caso de diversas narrativas de Tieck¹²¹.

Quando começou a ganhar importância na Alemanha em meados do século XVIII, a novela concorria com outra forma em ascensão, o romance. Rath (2018, p. 329) explica que a origem do indivíduo é o berço de ambas as formas, contudo, devido à presença do teor peculiar da novela, representado pelo acontecimento incomum, ela adquire contornos próprios. A disposição específica da novela não apenas favorece o acontecimento, como altera a relação deste com os outros componentes narrativos, como o destino particular do personagem:

Standen in dem Roman die Personen und die Möglichkeiten personaler Einflußnahme auf die Geschehnisse im Vordergrund, so scheint in den Novellen mehr das Ereignis, die Begebenheit zu dominieren und den Einfluß des einzelnen zurückzudrängen.

¹²⁰ “Novela como espelho do modo de pensar da época, que mostra o curso do mundo tal como ele é e, portanto, está em casa no mundo real.” [Tradução minha]

¹²¹ Tieck (apud Lukács, 1964, p. 374) faz a seguinte afirmação sobre a escolha do assunto da novela: “A novela deve ter um ponto de destaque, um ponto central, no qual um determinado acontecimento é colocado na luz mais brilhante e mais nítida. Este evento pode ser de natureza diária, mesmo aparentemente menor, e no entanto é maravilhoso, talvez único, porque só pode acontecer nestas circunstâncias e só pode acontecer a estas personagens”. [Tradução minha].

Zumindest aber wird der Vorrang des Objektiven hervorgehoben.¹²² (Freund, 2009, p. 12)

A respeito da ampla convivência das duas formas a partir da ascensão do romance, cumpre ressaltar que o caráter realista possui diferentes fontes no caso de cada uma delas. A novela é o gênero mais realista do final da idade média considerando seu surgimento no contexto das narrativas de cavalaria, que possuíam um teor fantástico, muitas vezes sobrenatural. Quando se considera que a novela trata de uma novidade, de um acontecimento do cotidiano (sem feitos grandiosos, sem espadas, sem atos impossíveis), aliado com a descrição dos fenômenos sensíveis do mundo que a prosa boccaciana insere na literatura, inevitavelmente a novela ganha maior realismo e objetividade. E este ponto será um dos maiores legados que a forma deixará para o ocidente, como aposta o estudo de Auerbach (2013, 2015).

Já segundo a tese de Ian Watt (2010) apresentada em seu célebre estudo *A ascensão do romance*, o realismo moderno, do qual o romance como conhecemos hoje é herdeiro, é resultado de um princípio que começa a enxergar no indivíduo a possibilidade de acesso à verdade, o qual seria realizado por meio dos sentidos. As origens deste pensamento recaem sobre Descartes, que irá postular que a busca pela verdade é uma questão inteiramente individual – (*eu penso, logo existo*). Assim, enredos inovadores, cujo critério fundamental é a fidelidade à experiência do indivíduo, começam a ocupar o lugar de enredos tradicionais ou históricos. A particularidade adquirida a partir deste novo movimento em direção às histórias individuais é a responsável por conferir ao romance seu aspecto original e realista, confirmando a tese do crítico inglês de que o realismo, no caso das narrativas inglesas a partir do século XVIII, tem como fonte a grande virada individualista da Idade Moderna. Com esta novidade na prosa, no século XIX ambas as formas da novela e do romance terão como paradigma o realismo – uma transformação que é refletida, na literatura inglesa, até mesmo na alteração do termo *romance*, que começou a ser aplicado às narrativas mais antigas da idade média, e as narrativas de teor realista a partir do século XVIII passaram a ser denominada como *novel*.

Embora com o mesmo objetivo realista, as duas formas terão diferenças essenciais. O traço distintivo mais perceptível é o destaque que a novela fornece ao

¹²² “Enquanto no romance as pessoas e as possibilidades de influência pessoal sobre os acontecimentos estavam em primeiro plano, nas novelas o acontecimento parece dominar e suprimir a influência do indivíduo. No entanto, no mínimo, se tem a primazia do teor objetivo.” [Tradução minha].

acontecimento em detrimento do aprofundamento psicológico das personagens, uma característica que normalmente o romance possui como reflexo da premissa individualista que norteia a forma. Como o evento adquire ênfase, o indivíduo não é mais agente, mas sim a vítima deste “evento inaudito” que está, muitas vezes, fora de seu controle. Esta característica fez com que diversos autores, ao tentarem esboçar uma teoria do gênero, declarassem que a novela é uma forma da expressão do relacionamento do indivíduo com o mundo. Na visão romântica de Friedrich Schlegel, por exemplo, ela é uma forma de “Einheit des Mannigfaltigen, der organischen Verbindung von Subjektivem und Objektivem, Individuellem und Sozialem”¹²³ (apud Freund, 2009, p. 13), uma percepção que também é retomada por Tieck, que vê na forma o meio literário para representar a integração do indivíduo no todo (Freund, 2009, p. 14). A novela alemã, especificamente, dispõe o indivíduo em contraposição às condições vigentes de uma sociedade, nas quais ele pode fracassar ou se adaptar. Esta relação intensa com o mundo fará alguns romancistas se voltarem para o outro polo desta tensão, o indivíduo. Nesta perspectiva, este indivíduo se encontra no centro da trama, e é atraído para um conflito por meio de uma cadeia especial de circunstâncias (Freund, 2009, p. 17).

A ênfase no conflito não apenas como elemento principal, mas também enquanto princípio estruturador do corpo narrativo fará a novela alemã tomar um caminho diferente daquela proposta por Boccaccio, a qual era definida principalmente por sua temática amorosa. Nos territórios alemães, a novela irá se orientar mais pela estrutura do que pelo tema, o que possibilita identificar diversas marcas recorrentes em sua forma¹²⁴.

A primeira característica a ser identificada remonta justamente à obra de Boccaccio. Trata-se da técnica da narrativa moldura. Este artifício, que em princípio não é inerente somente à novela, forja uma situação narrativa fictícia na qual um ou mais narradores apresentam suas histórias na parte interior da moldura, visando um público fictício que é o destinatário, mas também quem, de certo modo, incentiva esta situação. O narrador precisa conhecer e entender as regras da sociedade na qual se passa a história que ele irá narrar. Segundo Freund (2009, p. 31), a situação da moldura acentua de forma particularmente intensa a integração do indivíduo no coletivo e no objetivo, e

¹²³ “Unidade do diverso, a conexão orgânica entre o subjetivo e o objetivo, o individual e o social.” [Tradução minha].

¹²⁴ É necessário atentar que a presença de tais elementos não são o suficiente para a classificação de uma forma como “novela”.

mostra a consciência deste indivíduo de atuar em um determinado quadro social no qual ele é capaz de se expressar e julgar¹²⁵.

Na literatura alemã, pode-se identificar mais de um tipo de moldura que não necessariamente encena a reunião de vários narradores sob uma determinada circunstância. A *gerahmte Einzelerzählung* (narrativa individual emoldurada), por exemplo, é narrada por um único narrador e comumente antecede textos que simulam crônicas, diários, manuscritos, cartas e anotações. O efeito derivado de seu uso é da aparência de algo autêntico, que estaria revelando ao leitor uma história até então secreta e desconhecida. O segundo tipo de moldura é a *zyklischer Rahmen* (moldura cíclica), a qual conecta diferentes narrativas, com diferentes conteúdos, e as une em uma unidade. Sua narração é motivada por uma situação imposta por motivo social ou histórico, como o *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* de Goethe.

A orientação pela estrutura na forma novelística alemã a aproximou do gênero dramático, embora seja uma associação que Bonciani já realizara na novelística renascentista na Itália, no século XVI. A afinidade entre as duas foi percebida pela estrutura, mas Bonciani as aproxima pois para ele, tal como o drama, a novela é um gênero de “alta dignidade” (Füllmann, 2010, p. 35). Para o autor realista, Theodor Storm, por exemplo, a novela é a “irmã do drama” (*Schwester des Dramas*) e a “forma mais rígida da prosa ficcional” (Storm apud Füllmann, 2010, p. 35).

Tal associação com o drama torna-se evidente, sobretudo, na tensão dramática do enredo, cujo ápice, na arte dramática, é denominado como peripécia. Transposto para a novela, este mesmo momento narrativo começa a ser chamado de *Wendepunkt*, “ponto de virada”, quando um acontecimento inesperado surge e torna-se imprescindível para determinar se o enredo irá terminar bem ou mal, ou em uma catástrofe ou resolução. Sua importância é tal que, para A. W. Schlegel, o *Wendepunkt* é a principal marca da estrutura novelística, e para Tieck será o princípio estruturador do gênero. Contudo, é crucial que essa mudança drástica na trama ocorra sem intervenção humana direta, o que veicula esse aspecto estrutural, novamente, à prioridade do evento sobre as personagens. Füllmann (2010, p. 36) explica que ao destacar a importância do ponto de virada, a novelística do Romantismo alemão se vincula mais uma vez a Bonciani, para

¹²⁵ “A moldura destaca de forma particularmente impressionante o momento integrativo da narrativa novelística, a integração do indivíduo e do sujeito no coletivo e no objetivo. [...] O que é particularmente importante para a compreensão da novela é a consciência do indivíduo de atuar em um determinado quadro social em que ele é capaz de se expressar sozinho, mas que também o determina em seu próprio comportamento”. (Freund, 2009, p. 31). [Tradução minha]

quem estas reviravoltas no enredo novelístico, assim como a peripécia no drama, levam ao reconhecimento (*Erkennung*), seja do destino da personagem, seja de uma pessoa, ou um objeto.

Pelo que foi tratado até aqui, a novela de língua alemã se apoia em dois princípios essenciais, os quais Freund (2009, p. 34) chama de “altas exigências” da forma: a concentração em um acontecimento entorno do qual se constrói a estrutura narrativa e o grau de objetividade que se dedica aos fenômenos sensíveis, os quais, combinados, vão sugerir um modo de representação simbolicamente denso. Assim, a elaboração simbólica torna-se outro traço fundamental da novela alemã. Devido a tais exigências, a novela se mostra como uma forma bastante padronizada, cuja principal característica é, segunda Rath (2008, p. 329), o trato intensamente artístico da disposição básica da narrativa. Basta lembrar que os jovens aristocráticos de Boccaccio se reúnem para contar novelas em prol do *bel parlare*, com um estilo sofisticado, em uma última tentativa de salvar a tradição do entretenimento em meio ao caos da peste, ou mesmo seu gesto de contar acontecimento incomuns e desconhecidos – novos – acrescenta à forma uma alta consciência estética por parte de quem as escreve (Rath 2008, p. 11). A propriedade altamente artística da novela, afirma Rath (2008, p. 329), aponta para uma duplicação que será recorrente nas produções novelísticas: a autorreflexividade e o caráter artificial que será assumido e evidenciado de modo amplo.

Como desdobramento de sua qualidade artística e simbólica, Füllmann (2010, p. 31) explica que a forma novelística tem como traço constitutivo a plasticidade (*Bildhaftigkeit*). É uma característica que remonta novamente a Boccaccio, cujo texto original do *Decamerone* vem acompanhado com diversas imagens que ilustram os fatos narrados. A plasticidade também irá se manifestar, ao longo do desenvolvimento do gênero na novela alemã, no empréstimo de motivos da pintura que são transpostos para a literatura, uma prática realizada inclusive por Goethe (cf. Drux, 2007, p. 639). Como afirma Füllmann (2010, p. 34), a imagem é mais um alicerce que se pode considerar essencial para a novela, e seu uso inicial imagético para o Boccaccio encontrou novos modos de representação na novela do século XIX:

Dieses intermediale, verschiedene Medien wie Text und Bild verbindende kulturgeschichtliche Faktum untermauert einen weiteren Grundbaustein der Novelle zwischen Boccaccio, der altitalienischen Novellentheorie des 16. Jahrhunderts und der deutschen Novellenbetrachtung des 19. Jahrhunderts: die (Sinn-)Bildhaftigkeit der

Gattung, die mit ihrer Anschaulichkeit und mit ihrer komprimierten Form in Einklang steht.¹²⁶ (ibid.)

Na novela alemã, o potencial imagético irá ser sintetizado em um termo que se tornará um dos mais conhecidos e divulgados do gênero: o *Leitmotiv* (motivo condutor ou central). Os conceitos de *Leitmotiv* – ou *Dingsymbol* – são amplamente retomados no contexto da teoria alemã da novela para representar um elemento que possui grande importância na narrativa não somente para o desenvolvimento, mas por conter em si uma carga simbólica que ajuda a construir o significado da novela. Quem fundamentou a recorrência deste elemento simbólico na forma da novela foi Paul Heyse, e sua inspiração foi justamente *Decamerone* e a nona novela da quinta jornada, de Federigo degli Alberighi:

Folgenreich hat insbesondere Paul Heyse in Anlehnung an Boccaccios Falkennovelle von jeder Novelle einen Falken gefordert, d.h., ein Requisit oder bestimmtes Motiv, das an Gelenkstellen der Handlung immer wieder aufgenommen wird und in dem sich der zentrale Konflikt spiegelt. Der Falke hat demnach sowohl strukturierende als auch interpretierende Bedeutung. Er offenbart in sinnlicher Erscheinung den wesenhaften Sinn und objektiviert das subjektiv sich Ereignende zu allgemeiner Bedeutung. Alles andere als ein nur ornamentales Zeichen, signalisiert der Falke den jeweiligen novellistischen Problemerkern.¹²⁷ (Freund, 2009, p. 34)

Enquanto componente da narrativa, mas também com uma carga simbólica própria, o falcão na novela de Federigo é o impulsionador da ação, erigindo tanto as relações internas de causa e consequência, como de significado poético. Füllmann (2010, p. 37) explica que o que caracteriza o formato da novela é “uma construção clara e tecnicamente sólida, comparável a um entabamento claramente visível, de preferência em torno de um (*Leit*)motiv, um “falcão”. Na perspectiva de Heyse, continua Füllmann (ibid.), o foco está sempre no chamado falcão, sendo que ele ainda se manifestava como um componente estrutural real quando Heyse estipulou esta referência para os estudos novelísticos. Somente mais tarde o “falcão” de Heyse é

¹²⁶ “Este fato histórico-cultural de entrecruzamento de mídias que conecta várias delas, como texto e imagem, sustenta outro bloco de construção básico da novela entre Boccaccio, a antiga teoria da novela italiana do século XVI e a visão da novela alemã do século 19: a qualidade pictórica (significativa) do gênero, que está em harmonia com sua plasticidade e sua forma comprimida. [Tradução minha].

¹²⁷ “Paul Heyse, baseado na novela de Boccaccio sobre o falcão, postula um falcão em cada novela, ou seja, um adereço ou certo motivo que é repetidamente retomado em pontos de articulação na trama e nos quais o conflito central é refletido. Portanto, o falcão tem um significado estruturante e interpretativo. Ele revela o significado essencial na aparência sensorial e objetiva o que está acontecendo subjetivamente para um significado mais geral. Qualquer coisa que não seja um mero sinal ornamental, o falcão sinaliza o cerne do problema da novela.” [Tradução minha]

elevado a símbolo das coisas ou *Leitmotiv* pela crítica, adquirindo um caráter mais abstrato e não necessariamente surgindo na narrativa como um “elemento real”, como o era o falcão. Quando alcança a abstração simbólica, o *Leitmotiv* se torna um dos principais elementos constitutivos da novela para a novelística de língua alemã:

Das der Falknerei entnommene Zentralmotiv einer Novelle ist formal ein Strukturmerkmal, inhaltlich jedoch fast immer ein Symbol. Unter den vielen Versatzstücken, die eine Novelle konstituieren, ist es vielleicht das bedeutendste. Alle oben aufgeführten Elemente der Form wie des Inhalts haben aber eines gemeinsam: Es handelt sich stets um hinreichende, nie um notwendige Bausteine einer Novelle.¹²⁸ (ibid.)

Por sua versatilidade em contribuir com o desenvolvimento narrativo e, ao mesmo tempo, na criação de significado, o *Leitmotiv* será uma das ferramentas mais utilizadas pelos romancistas alemães que procuram potencializar o aspecto estruturador de sua narrativa, mas sem renunciar à elaboração poética – um dos objetivos principais dos romancistas do Realismo Poético. O simbolismo permite ao escritor transmitir algo ao seu público de forma indireta¹²⁹, ampliando a criação de significados não previstos em um primeiro momento.

A novela do Realismo Poético irá incorporar todas as características elencadas acima, porém alguns aspectos inerentes à sua forma serão intensificados, como a relação entre indivíduo e o mundo a seu redor. O foco se deve ao contexto histórico nos territórios de língua alemã, que receberam os primeiros sinais da Modernidade de modo negativo e com muita insegurança, como foi exposto no capítulo teórico. Essa característica será evidenciada a tal ponto que diversos críticos do período irão argumentar a favor de uma temática que se focaria no “indivíduo em crise”, como é o caso de Vischer (apud Freund, 2009, p. 15), ou de um conflito que revelaria os problemas mais profundos do homem. A mesma percepção continuará até a virada do século, quando Paul Heyse afirma que a novela se concentra em “ein bedeutsames Menschenschicksal, einen seelischen, geistigen oder sittlichen Konflikt”¹³⁰. Todas as tentativas de definição da temática da novela dentro do contexto de produção realista,

¹²⁸ “O motivo central de uma novela, baseado no falcão, é formalmente uma característica estrutural, mas em termos de conteúdo quase sempre é um símbolo. É talvez o mais importante dos muitos cenários que constituem uma novela. No entanto, todos os elementos de forma e conteúdo listados acima têm uma coisa em comum: eles são sempre suficientes, nunca necessários como blocos de construção de uma novela.” [Tradução minha].

¹²⁹ O símbolo é visto como uma forma indireta da linguagem desde a Antiguidade (Cf. Todorov, 2013, p. 17-38.).

¹³⁰ “um destino humano significativo, um conflito emocional, espiritual ou moral.” [Tradução minha].

nota Freund (2009, p. 159), são demonstrações de insights sobre a natureza humana que procuram ir além dos exageros idealistas, e que procuram inaugurar a possibilidade de ver o homem em abismos morais e impulsos negativos.

A intensificação deste traço fez com que a novela atingisse seu auge no século XIX. Sob o espírito da época, a novela do Realismo Poético lida com as condições da existência humana, que são experimentadas pelo indivíduo como eventos e ocorrências que estão fora de seu controle, as quais confirmam, mais uma vez e de forma mais veemente sob a perspectiva realista, que o indivíduo é, em grande parte, vítima de fatores sociais e históricos e de uma realidade arbitrária. No entanto, afirma Freund (2009, p. 159), diferentemente dos modelos anteriores, a novela realista compreende os determinantes do destino humano como resultado da ação sócio-histórica. Ao acentuar mais ainda a força do evento, a tendência realista restringe também o já pequeno espaço de ação do indivíduo. Do mesmo modo, as relações de causa e efeito também se tornam mais evidentes sob a perspectiva realista:

Die realistische Novelle, skeptisch gegenüber allen übergreifenden Einwirkungen, macht das, was dem einzelnen scheinbar undurchdringlich und unkontrollierbar begegnet und ihn überwältigt, durchsichtig [...]. Hinter der Pseudokonkretheit auf den ersten Blick übermächtiger Verhältnisse macht sie die konkreten Handlungsträger und Verursacher sichtbar.¹³¹ (Freund, 2009, p. 160).

Em que pese a sufocante existência, a literatura alemã realista, e especificamente a novela, tenta, em um último suspiro, ressignificar poeticamente uma realidade que quer anular todas as tentativas de criar significado poético. Mesmo que o evento ganhe ainda mais importância devido ao contexto realista, o elemento poético, representado muitas vezes por meio de manifestações simbólicas, não fica negligenciado por causa do ideal programático dos realistas alemães e nem por causa da tradição novelística de trazer representações simbólicas da realidade.

3.3 Inevitabilidade trágica e elaboração novelística em *Romeu e Julieta na aldeia*

¹³¹ “A novela realista, cética em relação a todas as influências superiores, torna transparente o que confronta e subjuga o indivíduo de modo aparentemente impenetrável e incontrolável. Por trás da pseudo-concretude das condições que à primeira vista parecem ser dominantes, ela torna visíveis os agentes e causadores.” [Tradução minha].

No *Vorrede* (Prólogo) de *Die Leute von Seldwyla*, o narrador se refere às narrativas que serão contadas no ciclo como “*Geschichten*” (histórias) (KA, p. 14), uma definição que se repete quando o leitor chega em *Romeu e Julieta na aldeia* e se depara logo no primeiro parágrafo com a seguinte afirmação: “*Diese Geschichte zu erzählen, würde eine müßige Erfindung sein [...]*” (KA, p. 69). As edições de *Die Leute von Seldwyla* que foram publicadas ainda na vida do autor trazem, por sua vez, a definição de “*Erzählung*” (conto) (cf. Böning, 2006, p. 665).

Embora o próprio Keller não pareça se referir à sua obra como “novela”, fato é que dentro da crítica *Romeu e Julieta na aldeia* é considerada não só uma representante da forma novelística, como um de seus exemplos mais bem-acabados e primorosos (cf. Hein, 1988, p. 41), um valor que fora reconhecido ainda na vida do autor quando Paul Heyse adicionou a novela, em 1871, ao terceiro volume de sua antologia canônica *Deutscher Novellenschatz* (*Tesouro da novela alemã*). No prefácio do volume, Heyse destaca o talento novelístico de Keller e reforça sua admiração em uma publicação de 1877, quando se refere ao autor suíço como o “*Shakespeare der Novelle*” (cf. Amrein, 2018, p. 316).

Romeu e Julieta na aldeia pode ser considerada uma novela por diversos motivos. Os poucos personagens da história são representativos do requisito da concentração, tão importante para a forma novelística. Sali e Vrenchen são os personagens principais da narrativa que representam os arquétipos de Romeu e Julieta, cujas breves vidas acompanhamos até o fim, e menos importante, mas não descartável, é a história de seus pais, Manz e Marti. Como as histórias dos pais e dos filhos estão intimamente conectadas, inevitavelmente se percebe um enredo duplo que acompanha toda a ação narrativa. A importância dos pais se confirma, inclusive, em outro critério importantíssimo dentro da novela alemã, pois são Manz e Marti que ensejam o *Wendepunkt* (ponto de virada) quando se encontram no rio e iniciam uma briga. A cena concretiza, por um lado, o ponto alto da inimizade dos pais e, por outro, o início da história de amor dos filhos, uma vez que se para os pais aquele é um momento de “acerto de contas”, para os filhos é o reencontro após tantos anos sem se verem. A fatídica cena dos pais no rio assinala, ainda, o momento em que as circunstâncias da vida de Sali e Vrenchen começam a se alterar completamente.

A duplicidade do enredo também poderia afetar a unidade que a forma novelística exige, mas ambas linhas narrativas possuem uma distribuição que preserva sua independência: a primeira parte da novela, que se concentra na história dos pais,

embora abarque um longo período de 12 anos no nível do tempo da história (*erzählte Zeit*) – desde a cena inicial do arado até a decadência total, que culmina na briga junto ao rio –, representa por volta de 35% do conteúdo do tempo da narração (*Erzählzeit*)¹³². Já a história dos filhos, que tem como marco o reencontro no rio e termina somente alguns dias depois, preenche os restantes 65% da narrativa, sendo boa parte desta porcentagem – 38% – dedicada ao último dia dos jovens, quando eles vão à vila, à taverna “Jardinzinho do Paraíso” e praticam por fim o suicídio¹³³. Mesmo que a estimativa numérica possa tornar a análise um pouco abstrata, fato é que se tem uma distribuição irregular entre a história dos pais e dos filhos que pode ser facilmente detectada na leitura. Ainda que a primeira parte dedicada aos pais tenha um período mais longo de tempo, ele é condensado em um espaço menor; e a segunda parte, que é baseada nos filhos, compensa o curto período de dias com uma maior dedicação do discurso narrativo. Essa proporção de tempo vs. porcentagem do enredo dos pais e dos filhos ressalta não apenas o protagonismo destes últimos, como também intensifica a tragédia dos filhos – que ocorre em um tempo muito mais curto que a dos pais e ainda assim recebe mais atenção.

Esta distribuição também assinala que Keller deu ao enredo dos pais um peso maior do que Shakespeare dera à inimizade histórica dos Capuletos e Montecchios. No início da novela, Manz e Marti, tal como os Montecchios e os Capuletos, são representantes de “duas famílias de igual dignidade”. Diferentemente da peça, porém, a potencial inimizade entre eles não é declarada logo de imediato, senão manifestada na forma de uma “*verdeckte Unordnung*” [Desordem encoberta] (Hein, 1988, p. 25) na cena do arado. Na abertura da novela, os dois camponeses são apresentados como dois homens “sólidos”, focados em seu trabalho e em suas vantagens materiais; segundo Hein (1988, p. 25) “*sie erscheinen als Repräsentanten einer Naturordnung, die ihrerseits auf eine menschliche Ordnung der Arbeit und des in objektiven Formen vorgegebenen*

¹³² A Universidade de Zurique, cidade natal de Keller, disponibilizou diversos materiais, fontes e dados muito úteis sobre a novela, entre eles há o cálculo porcentual que cada acontecimento importante envolvendo os pais e os filhos ocupa no volume total da narrativa. Os dados mostram a relação entre a proporção entre a quantidade de texto e o tempo que a narração (*Erzählzeit*) dedica aos eventos. O número de 35% que se aplica às histórias dos pais corresponde aos seguintes acontecimentos e os espaços que eles ocupam nas páginas: Cena do arado (9,7%), início da invasão (0,7%), disputa dos camponeses na justiça (5,5%), agravação da decadência e selvageria dos pais (15, 2%) e briga dos pais na ponte/início da história dos filhos (4,1%). Cf: <https://www.gottfriedkeller.ch/schule/romeo.php#Quellen>

¹³³ Já os 65% da narrativa dedicada aos filhos correspondem, aproximadamente, a estes eventos: Passeio escondido no campo abandonado, encontro com o violinista escuro e briga entre Marti e Sali (17,9%), ida de Marti ao manicômio e preparação de Vrenchen para entregar a casa (2,8%), último dia na casa juntos (5,5%) e último dia, dança na taverna e o suicídio duplo (38, 6%). Cf: <https://www.gottfriedkeller.ch/schule/romeo.php#Quellen>

gesicherten Zusammenslebens verweist“¹³⁴. Toda a situação dá a impressão de não haver motivo para uma inimizade mortal. Os camponeses são praticamente idênticos, exceto pela ponta de seus gorros que estão virados em direções diferentes pela ação do vento:

So glichen sie einander vollkommen in einiger Entfernung; denn sie stellten die ursprüngliche Art dieser Gegend dar, und man hätte sie auf den ersten Blick nur daran unterscheiden können, daß der eine den Zipfel seiner weißen Kappe nach vorn trug, der andere aber hinten im Nacken hängen hatte. Aber das wechselte zwischen ihnen ab, indem sie in der entgegengesetzten Richtung pflügten; denn wenn sie oben auf der Höhe zusammentrafen und aneinander vorüberkamen, so schlug dem, welcher gegen den frischen Ostwind ging, die Zipfelkappe nach hinten über, während sie bei dem andern, der den Wind im Rücken hatte, sich nach vorne sträubte. Es gab auch jedesmal einen mittlern Augenblick, wo die schimmernden Mützen aufrecht in der Luft schwankten und wie zwei weiße Flammen gen Himmel züngelten. So pflügten beide ruhevoll und es war schön anzusehen in der stillen goldenen Septembergegend [...] ¹³⁵ (KA, p. 70)

A afirmação do narrador indica que, em meio à todo este ambiente idílico, há um detalhe – muito pequeno, aliás, ainda mais porque Manz e Marti são praticamente iguais na aparência – que aponta para uma dimensão que escapa à imagem apresentada: as pontas de seus gorros se movem, em breves momentos, de uma forma muito estranha, sem que os camponeses percebam, e seus contornos se assemelham a uma “chama” (*Flamme*). A descrição deste movimento causa certo estranhamento e perturbação no tom da cena, que pretende transmitir ao leitor ao mesmo tempo a leveza e a solidez destas personagens; a ação do vento, em sua força natural, contudo, não se submete à suas atividades compactas e ao clima ameno. Embora de modo muito menos evidente e mais sutil, também em Keller o desfecho trágico se faz presente logo início e seu efeito é até mesmo mais pontencializado por estar em uma situação aparentemente nada favorável a ele. A ambiguidade da descrição, lembra Selbmann (2001, p. 60), faz o leitor se atentar: “die Bedrohung der Idylle ist in ihr immer schon enthalten”¹³⁶. A

¹³⁴ “aparecem como representantes de uma ordem natural, que por sua vez se refere a uma ordem humana de trabalho e de coexistência segura dada em formas objetivas”. [Tradução minha].

¹³⁵ “Vistos assim a alguma distância, assemelhavam-se inteiramente; pois representavam o tipo característico dessa região e a um primeiro olhar só se poderia distingui-los pelo fato de que um deles trazia a ponta de seu gorro branco na frente, enquanto o outro a deixava balançar na nuca. Mas isso se alternava entre eles, na medida em que estavam arando em direção contrária; pois quando se encontravam no alto do aclave e passavam um pelo outro, aquele que ia contra o fresco vento de Leste tinha o gorro de ponta jogado para trás, ao passo que no outro camponês ele se encapelava para a frente. Mas a cada vez havia também um momento intermediário, em que as reluzentes toucas oscilavam verticalmente no ar e tremulavam contra o céu como duas chamas brancas. Assim iam arando ambos com tranquilidade e era de ver, nessa silenciosa região banhada pelo setembro dourado [...]” (KP, p. 8)

¹³⁶ “a ameaça do idílio já está contida nele”.

crítica já observou com frequência como a disputa iminente entre os vizinhos já está “representada simbolicamente e de forma dialógica-pragmática” (Kaiser, 1977, p. 262) na imagem inicial do arado, aparentemente de paz. As pontas cintilantes de seus gorros, tal como sugere o narrador, são ao mesmo tempo “inquietas e perigosas chamas” (ibid.).

O longo período de tempo da história de Manz e Marti, em contraposição ao curto mas intenso período dos filhos, revela que as consequências da inimizade são profundas e não podem ser ignoradas pelos jovens. É um aspecto formal que se reflete na motivação de Sali e Vrechen pelo suicídio, que não conseguem “se esquecer” do ato dos pais e vivem com a culpa de tudo o que a decadência deles causou em seus destinos. Assim, a história dos pais já está vinculada com a história dos filhos na exposição, de forma que o narrador apresenta as raízes da culpa que afeta o amor dos filhos, com esses mesmos filhos já presentes e atuando simultaneamente aos atos injustos dos pais, como nas cenas em que as crianças vão levar o almoço dos pais e permanecem no campo do meio brincando enquanto os pais trabalham.

A duplicidade do enredo também levanta alguns questionamentos sobre qual seria o “*unerhörte Begebenheit*” (evento inaudito). Pode-se facilmente entender como acontecimento inaudito o *Liebestod* dos jovens; nesta perspectiva, o suicídio deles é um evento inusitado, fora do cotidiano, porque se trata de uma história que apresenta “uma vitória mortal do amor sobre o ódio” dos pais (Böning, 2006, p. 645). Mas será mesmo uma vitória? Sali e Vrechen são os protagonistas de um enredo que, tal como em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, conta uma “estória arquetípica de juventude, amor e morte, que é provavelmente mais velha que a própria literatura escrita” (Frye, 2011, p. 46). O casal de amantes desenganados é um assunto renomado da literatura, já elaborado anteriormente à Shakespeare em autores como Ovídio¹³⁷ e Bandello¹³⁸, e em todas essas releituras, a morte dos amantes está ligada à ideia do amor romântico e sua impossibilidade. Embora a fonte principal de Keller tenha sido Shakespeare, trata-se de um assunto com uma considerável tradição e importância no contexto europeu.

Por ser uma história já elaborada outras vezes, o assunto de *Romeu e Julieta* em uma novela pode causar um ruído se considerarmos que a forma qualifica seu evento narrado inaudito como “algo novo” e “inédito”. Nesse sentido, Aust (2012, p. 13) acentua que os atributos que a novelística alemã aplica ao acontecimento narrativo

¹³⁷ Príamo e Thisbe, cuja história Ovídio narra em sua *Metamorfoses* (IV, v.55-166), são amantes que moram em casas conectadas, porém são proibidos de se casarem devido à rivalidade de seus pais.

¹³⁸ A novela *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti*, de 1554, de Matteo Bandello, foi uma das inspirações de Shakespeare para sua famosa peça.

possuem uma ambiguidade: “inédito” ou “novo” podem significar que o público ainda não está ciente da história que está sendo contada ou que a história conta algo realmente extraordinário, e nesta segunda acepção não necessariamente é problemático ser uma história que o público já conhece, pois seu caráter é tão incomum que permanece inalterável à ação do tempo; é algo notável dois jovens terem se matado por amor no século XV, e ainda o é quando Keller se apropria do motivo no século XIX.

Há, porém, dois representantes muito célebres dentro da crítica kelleriana, Walter Benjamin e Georg Lukács, que vão na direção contrária e consideram o ato de invasão dos pais como o acontecimento incomum que confere à novela seu teor peculiar, e não o suicídio dos filhos. A leitura marxista dos dois autores assinala novamente o enredo duplo, mas também expõe outra característica particular desta obra, que é o fato dela tratar de um caso que já é altamente conhecido na tradição, mas também igualmente singular, porque dessa vez aconteceu em uma “aldeia” suíça no século XIX e sob determinadas circunstâncias sócio-históricas.

A história dos dois camponeses vizinhos que começam a invadir, sem um motivo aparente, um campo sem dono oficial¹³⁹ para adicionar uma parte ao seu próprio configura um ato de teor incontestavelmente materialista. Por meio da história dos pais, Keller adicionou ao tema trágico dos jovens amantes um ato ilícito contra um dos maiores símbolos da mentalidade burguesa: a propriedade. Para Lukács, a apropriação indevida que Manz e Marti fazem do terreno constitui o traço novelístico, isto é, o atributo peculiar que diferencia *Romeu e Julieta na aldeia* de uma história do cotidiano:

Was ist darunter zu verstehen? Keller gibt hierauf in seiner Novelle »Romeo und Julia auf dem Dorfe« eine klare Antwort. Er schildert dort, wie zwei wohlhabende Bauern durch immerwährendes Wegpflügen von einem zwischen ihren Feldern liegenden Acker, dessen rechtlicher Besitz unbestimmt ist, in nächste Nachbarschaft geraten. Jetzt entsteht zwischen ihnen ein Kampf um den vollständigen Besitz des von jedem unrechtmäßig angeeigneten Gutes. In diesem Kampf richten sie sich nun gegenseitig zugrunde. Keller sagt mit Recht, daß dies ein ganz alltäglicher Vorgang sei. Nur weil beide mit äußerster Hartnäckigkeit bis ans Ende gehen, entsteht daraus eine novellistisch wunderbare Begebenheit, indem gerade durch die überdurchschnittliche Zuspitzung des Einzelfalles die typischen gesellschaftlich-moralischen Bestimmtheiten

¹³⁹ Na verdade, o dono do terreno central é um violinista, chamado de “violinista escuro” na novela e que herdou a propriedade de seu avô. Mas ele não possuía certidão de batismo – os pais eram *Heimatlose* (pessoas que perderam o direito de cidadania) – e consequentemente não possuía direitos civis e o direito à propriedade, fato que incrementa a injustiça social praticada pelos camponeses e, não menos, pela sociedade de Seldwyla que não permitia que o herdeiro usufruísse do que era seu de direito, tornando-o um marginal. Marti tenta justificar tal injustiça: “-É verdade que ele não tem culpa por não ter sido batizado. Mas será que devemos tornar ambulante nossa pia batismal e conduzi-la para lá e para cá entre as florestas. Não, ela tem seu lugar fixo na igreja [...]” (KP, p. 15).

dieses ganzen Problemkomplexes sinnlich konzentriert und klar hervortreten.¹⁴⁰ (Lukács, 1964, p. 375)

A ação praticada pelo indivíduo – uma ideia tão cara à crítica realista de Lukács – é a origem de todo o conflito da novela, afinal é a partir justamente do momento que eles invadem o campo central que a engrenagem dos eventos narrativos começará a rodar. Inicialmente, Manz e Marti pareciam ter uma relação positiva com a sociedade, mas eles e os filhos se transformam em marginalizados¹⁴¹. Desse modo, os destinos particulares destas figuras se convertem em um caso universal da ganância humana estimulada pela sede de propriedade¹⁴² e da marginalização criada pelos arranjos internos do sistema de uma sociedade como Seldwyla. Portanto, para Lukács, é este movimento dialético, revelado pela dicotomia de um caso individual e um caso universal, que se sobressai como o elemento “inédito”.

O texto de Benjamin (1991), intitulado como “Gottfried Keller”, também destaca a ligação do autor e seus ideais políticos com a sua obra. Segundo o crítico, a visão liberal e democrática de Keller produziu um enredo no qual se pratica uma ação – paralela à história de amor – que fere um dos pilares da mentalidade burguesa:

Kellers Liberalismus - mit dem der heutige natürlich so wenig zu tun hat wie mit sonst einem durchdachten Verhalten – behielt die exaktesten Maßstäbe des Gebotenen und des Verwerflichen. Und es klingt ungeheuerlich zu sagen, daß es im ganzen die der bürgerlichen Rechtsverfassung blieben. Man hat aber nur zuzusehen. Nicht anders als in den »Wahlverwandtschaften« aus dem erschütterten Ehebund geht in der unvergänglichen Novelle »Romeo und Julia auf dem Dorfe« aus dem gebrochenen Eigentumsrechte an einem Acker ein vernichtendes Schicksal hervor.¹⁴³ (1991, p. 287)

¹⁴⁰ “O que se deve entender por isso? Keller dá uma resposta clara em sua novela *Romeu e Julieta na aldeia*. Ele mostra ali como dois prósperos camponeses tornam-se vizinhos próximos através da apropriação contínua, com o arado, de um terreno localizado entre seus campos de cultivo, cuja propriedade não pode ser judicialmente comprovada. Surge então entre ambos uma luta pela posse plena das terras de que vão se apoderando de maneira ilegal. Nessa luta eles se destroem mutuamente. Keller diz com razão que se trata de um acontecimento inteiramente corriqueiro. Apenas porque ambos vão até as últimas consequências com extrema obstinação, surge daí um fato novelisticamente notável, na medida em que, por meio do acirramento extremo de um caso particular, as típicas determinações sociais e morais da questão aparecem de maneira clara e plasticamente concentrada.” (Mazzari apud Keller, 2013, p. 138)

¹⁴¹ Como os pais perdem tudo devido às dívidas para pagar as disputas pelo terreno central, os filhos não possuem lugar onde morar e se tornam “marginalizados”, o que faz lembrar a asserções de Arendt (1981) sobre a relação entre indivíduo e a propriedade, ao explicar que desde a Era Moderna a propriedade é cada vez mais entendida como riqueza. Nessa perspectiva moderna, segundo a autora, [...] não possuir propriedade significava “não possuir um lugar próprio no mundo, isto é, ser alguém que o mundo e o corpo político nele presente não previram” (1981, p. 60). [Tradução minha].

¹⁴² O narrador comenta a universalidade deste sentimento: “Pois os que querem expandir seus reinos equivocam-se não apenas no alto dos tronos, mas às vezes também nas choupanas mais humildes, indo parar por fim num ponto inteiramente oposto àquele que tencionavam alcançar, e, então o brasão da honra converte-se num piscar de olhos em lápide da infâmia.” (KP, 16).

¹⁴³ “Keller's liberalism – which is as remote from the modern variety as is every thought-out attitude – had the most exacting standards of what was imperative and what reprehensible. And it sounds monstrous

Para Benjamin, o traço novelístico não se dá pelo suicídio duplo dos dois amantes prenunciados pela história shakespeariana, mas sim pelo ato de injustiça de Manz e Marti. Segunda sua leitura econômico-jurídica, a quebra de direitos da propriedade do violinista escuro resultou em um destino devastador, ficando subentendido como os fundamentos burgueses são indispensáveis não apenas para os personagens – para Sali e Vrenchen –, como para o próprio Keller.

Se consideramos a asserção de Freund mencionada no capítulo anterior, de que o acontecimento inaudito lança o indivíduo em uma crise, a insistência de Benjamin e Lukács na leitura de que ação indevida e despropositada dos camponeses é o cerne novelístico é muito pertinente. É a partir da invasão que Manz e Marti vão ter suas existências e modo de vida alterados e vão condenar, para sempre, os destinos dos filhos. A crise que se instaura nos camponeses a partir deste evento é um dos focos da narrativa, crise essa que o narrador faz questão de mostrar de modo plástico ao leitor: a “selvageria” que impera no campo invadido passa a figurar na mentalidade dos camponeses, cujos temperamentos inicialmente “sólidos” (*sicher*) e “bem-construídos” (*gutbesorgt*) vão resultar, depois da invasão, em um “pensamento tão curto como palha cortada” (*so kurz geschnitten wie Häcksel*) (KA, p. 81). A obsessão que começa a imperar na vida de Manz e Marti e que se torna a responsável por toda a catástrofe chega a ser comparável com aquela praticada por um personagem de outra importante novela alemã, Michael Kohlhaas (cf. Koebner, 1997, p. 213). A crise à qual a invasão lança os camponeses é facilmente identificada na alteração de suas índoles e em sua trajetória descendente. Já os filhos a sofrerão de modo mais interno e psicológico. Eles vão experienciá-la na forma de suas motivações para o ato suicida, entre as quais está a impossibilidade de terem uma vida digna tal qual era a dos pais antes da ruína. A crise também se instala nos jovens na forma do sentimento de desabrigo e no dolorido reconhecimento de que para eles há somente o caminho para a morte.

As leituras de Benjamin e Lukács são muito oportunas pois nos incentiva a pensar se de fato o evento inaudito é o suicídio e até que ponto a novela de Keller deve prestar contas à história shakespeariana. De fato, não podemos ignorar que assim como a morte por amor (*Liebestod*) marca a peça do Shakespeare (e não a inimizade mortal

to say that on the whole it was that of bourgeois constitutionality. But you need only look at it closely. In Goethe's *Wahlverwandtschaften* [Elective Affinities], an annihilating fate proceeds from a marriage bond shaken to its roots. Likewise, in Keller's immortal novella *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, the catastrophe flows from the violation of the rights of ownership to a field.” (Benjamin, 2005, p. 53)

das famílias Montecchio e Capuleto), assim também poderia se dizer que o que está em primeiro plano na novela de Keller são os filhos e o ato final deles. Pode-se inclusive considerar toda a narrativa a partir da morte de amor dos jovens, instituindo uma “motivação a partir do fim”, e entender que a narrativa na verdade se desenvolve de forma retrospectiva, tendo como objetivo explicar as causas econômicas, sociais, psicológicas e estéticas que fizeram a história resultar no *Liesbestod*.

Na perspectiva do suicídio como acontecimento inaudito, portanto, deve-se pressupor um forte vínculo com Shakespeare e até cogitar que a novela seja uma paródia da peça trágica, mas não parece ser o caso, e aqui se levantam outros apontamentos que relativizam o suicídio como evento inaudito. O narrador deixa claro no primeiro parágrafo que sua fonte primeira é um evento real e não Shakespeare. Quem também observa este aspecto é Kaiser (cf. 1987, p. 297), para quem tanto o título como a explicação do parágrafo inicial da novela são indícios de como seu autor não realiza a criação poética a partir de sua própria autoridade enquanto poeta e suas fontes da tradição, mas antes aponta a própria realidade como inspiração, ou seja, foi o fato verídico o ensejo para a obra literária, e não a tragédia shakespeariana. Fábulas como a de Romeu e Julieta estão profundamente enraizadas na vida humana “porque a vida humana é tão fabulosa (fabelhaft) quanto elas” (id. *ibid.*). Isto posto, pode-se ainda argumentar que os intertextos diretos com Shakespeare estão relegados ao título e o primeiro parágrafo.

A duplicidade do evento inaudito ou do enredo não pode ser realmente resolvida, mas se por um lado sua problemática levanta questões formais sobre a concentração, por outro aponta para outra particularidade da obra que é quão ligados os destinos de todas as personagens estão e como os ecos da história dos pais reverberam na dos filhos. Nesse sentido, esta dissertação entende que tal reverberação possui um aspecto formal – que se reflete neste enredo duplo e nas discussões sobre o que seria o grande conflito da história – mas também um aspecto semântico, que no caso de Keller tem uma reformulação especial por causa da intertextualidade instituída no título, que já revela ao leitor seu final e, portanto, permite ao discurso narrativo jogar com premonições.

A afirmação de Storm de que a novela seria uma “irmã do drama” possui uma justificativa formal, uma vez que em termos de estrutura as duas formas se aproximam: a “forma fechada” (*geschlossene Form*) do drama tem uma estruturação em 5 partes, sendo elas a exposição, intriga, peripécia, elemento retardador e catástrofe. Segundo Rath (2008, p. 17), trata-se de uma construção em forma de pirâmide (*pyramidalen Bau*)

que indica, segundo a imagem evocada, um enredo no qual a ação primeiro cresce (*steigernde Handlung*) e, depois de atingir o ápice (*Höhepunkt*), decresce (*fallende Handlung*). O primeiro ponto, na quina na pirâmide, representa a exposição, cuja função é apresentar as circunstâncias prévias da história. A intriga compõe o enredo crescente e é nesta seção que se descreve as motivações e vontades das personagens. Na ponta da pirâmide figura o ápice da ação; é o momento da trama que marca o clímax e a curva da tensão. A partir daqui ocorrerá a “peripécia”, a culminação de tudo que estava sendo elaborado no ponto anterior e portanto a inversão da ação, que agora se dirige à direção contrária. A crítica nota que a novela segue esse mesmo esquema “piramidal” ou em tríade: a narrativa novelística sempre irá se tratar de um enredo que se encaminha para um clímax, depois de um ponto de virada (*Wendepunkt*) que se localiza entre os dois opostos da história e, por fim, o enredo se encaminha para a linha decrescente e o desfecho inevitável.

Além da estrutura formal, a forma dramática da tragédia também traz consigo a inevitabilidade. Em Shakespeare, por exemplo, há diversos outros presságios e agouros que prenunciam o fim trágico, tais como o sonho de Romeu (Ato I, Cena IV), o canto da cotovia (Ato III, cena V.) ou ainda as falas jocosas dos criados que associa sexualidade às armas, evidenciando a relação paradoxal entre amor e morte (Ato I, Cena I)¹⁴⁴. Porém, diferentemente de sua “irmã”, a novela não necessariamente termina sempre com um final catastrófico ou infeliz, mas, novamente, não é o caso de *Romeu e Julieta na aldeia* e seus protagonistas cujos destinos já estão premeditados desde a primeira linha da narrativa.

Com Keller, as premonições vão se manifestar na ambiguidade de algumas partes da história, como a do arado dos pais, mas também na cena em que se relata as brincadeiras de Sali e Vrenchen ainda crianças, quando eles torturam e sepultam a boneca da menina, sinalizando um ritual fúnebre em meio às atividades aparentemente ingênuas; indícios premonitórios também estão presentes no episódio da briga dos pais na ponte. Depois que apartam a briga, o narrador afirma que Sali e Vrenchen “mal respiravam, estavam mudos como a morte” (Keller, 2013, p. 48)¹⁴⁵ [*sie atmeten kaum und waren still wie der Tod*] (KA, p. 95) e que se despediram “dando-se rapidamente as mãos frias e úmidas por causa dos peixes e da água”(ibid.) [*welche vom Wasser und von*

¹⁴⁴ Cf. Frye, 2011, p. 42.

¹⁴⁵ As referências em português da novela são retiradas da tradução de Marcus Mazzari: KELLER, Gottfried. *Romeu e Julieta na aldeia*. Tradução, posfácio e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2013. Doravante, as citações da versão em português serão referenciadas como “KP”.

den Fischen feucht und kühl waren] (ibid.). O discurso narrativo da novela, cumprindo sua tarefa realista, justifica o atributo “frio” e “úmido” por uma razão da ordem dos fenômenos naturais: a água e os peixes. Pode-se pressupor, entretanto, que se trata a uma alusão a uma morte futura, que terá lugar precisamente no rio. O leitor pode até não compreender o sentido na primeira leitura, mas ele pressente um significado especial nesta observação aparentemente periférica que o narrador faz e que se relaciona diretamente com a morte.

Na novela, os *Leitmotive* também sustentam a rede de relações premonitórias, como a pedra, o violinista escuro e a papoula, cujas presenças em determinadas cenas emanam a atmosfera mórbida e trágica que ronda os destinos das personagens, sem esquecer que o título por si só já estabelece uma lógica própria de acontecimentos. Este distanciamento que o leitor de Keller adquire devido ao título é um legado da forma dramática, como lembra Frye (2011, p. 48): “A tragédia tem sempre um lado irônico, e isso significa que a platéia sempre sabe mais do que está acontecendo ou vai acontecer do que as próprias personagens”.

As antecipações e premonições shakespearianas nada são mais do que reflexos do sentido de inevitabilidade que suas tragédias transmitem. Nós, enquanto leitores, nunca ficamos confiantes de que as personagens vão escapar da sequência de acontecimentos, têm-se frequentemente a percepção de que elas estão fadadas a falhar. Este é um aspecto inerente da forma dramática trágica, cuja origem pode ser pensada já com os gregos; em *Édipo Rei* há uma força suprema – divina – que guia o destino trágico do herói, embora ele também tenha contribuído com ações para chegar em seu desfecho trágico. Sua história é uma tentativa de evitar o destino imposto a ele, do qual justamente por tentar fugir, ele o cumpre.

O que está subentendido aqui é a ideia de um “destino” ou de uma “determinação”, a qual parece ser essencial para se compreender estas relações premonitórias. Na tragédia de Shakespeare, a destruição dos dois jovens amantes se dá, como afirma Frye (2011, p. 46), por “uma combinação entre destino e hostilidade familiar”. “Destino” aqui poderia ter o sentido religioso de um plano de Deus, ou de desejo divino ou dos astros, mas é tão só a grande fragilidade do homem frente à fortuna. Não importam as decisões e os planos que Romeu e Julieta – e o padre – fazem, os eventos parecem predestinados, o que explica, em certo sentido, a grande quantidade de acasos em detrimento de relações de causas e consequência na peça shakespeariana:

Nessa peça, muitas vezes ouvimos falar de um tipo de fatalidade que opera na ação e está geralmente associada aos astros. Logo no prólogo ouvimos falar de “amantes desventurados” (“star-crossed lovers”), e Romeu fala, quando sente o presságio do desastre, não da inimizade das famílias, mas de “algum incidente que ainda pende das estrelas” (“some consequence still hanging in the stars”). A astrologia, como já disse, era levada bastante a sério, mas aqui parece apenas parte de um infeliz encadeamento de eventos que atua contra os amantes. Romeu chega a ver Julieta por um mero acaso: o criado dos Capuletos enviado para entregar os convites da festa não sabe ler e lhe pede ajuda. Há a carta de frei Lourenço, que está em Verona, para frei João em Mântua, que acidentalmente não chega a seu destino, e um outro retardamento na seqüência de eventos destrói o elaborado plano de frei Lourenço que se iniciara com a poção sonífera dada a Julieta. (Frye, 2011, p. 47)

É a partir de uma condensação de coincidências – a carta do padre não ter chegado a Romeu, ter acabado o efeito do sonífero de Julieta somente alguns segundos depois de Romeu ter bebido o veneno – que se tem como final acabado a morte dos jovens veronenses. É neste ponto que a transposição que Keller realiza da forma dramática-trágica para a novela, e ainda uma novela realista, precisa ser analisada mais atentamente. *Em Romeu e Julieta na aldeia*, a predestinação está presente. Seja no título, seja nos *Leitmotive* que criam movimentos reminiscentes e de presságios, ou ainda nas cenas ambíguas, há uma força superior que corre subterraneamente na narrativa, mas diferente do modelo trágico, é uma linha que não corre sozinha e com acasos pouco consistentes, senão junto da lógica realista que a forma da novela exige, um aspecto que altera de duas maneiras a natureza dos acasos que acontecem em *Romeu e Julieta na aldeia*. A primeira delas é que o acaso em Keller tem uma função que o liga ao enredo e o faz perder o caráter gratuito, uma característica muito importante para uma narrativa considerada realista:

Wenn der Zufall in diesem Zusammenhang erscheint, so dient er also einer doppelten Absicht: er soll überraschen, zugleich aber eine Beziehung zum Thema darstellen. In jedem scheinbar äußerlichen, stofflichen Zufall bei Gottfried Keller steckt demnach ein Sinn, der ihn kompositorisch rechtfertigt und ihn, vom Dichter gesehen, nicht als Zufall erscheinen lässt.¹⁴⁶ (Fleissner, 1942, p. 264)

Como a motivação justificada pelo nível dos acontecimentos não é a única percebida na narrativa, a crítica procura identificar qual seria a outra possibilidade de motivação. Kaiser (1987, p. 297) é um dos críticos da novela que se concentra neste

¹⁴⁶ “Quando o acaso aparece neste contexto, ele serve um duplo propósito: destina-se a surpreender, mas ao mesmo tempo a representar uma relação com o tema. Em todas as coincidências aparentemente externas na obra de Gottfried Keller, há, portanto, um significado que a justifica em termos de composição e não permite que ela apareça como uma coincidência do ponto de vista do poeta”. [Tradução minha~].

ponto e explica que há uma linha subterrânea na história – além da linha de causa e consequências no nível dos acontecimentos – que é desenvolvida através de uma série de motivos “*eine motivgeschichtliche Reihe*”. É uma percepção que Honold (2004, p. 462) compartilha e à qual ele fornece a definição de “vizinhança motivada”, que, segundo o autor, transforma as contingências da narrativa também em um sentido estético¹⁴⁷:

Doch gerade im metonymischen Diskurs des sogenannten bürgerlichen Realismus gibt es kaum einen Zufall, dem nicht ein anderer, analoger antworten würde, kein Zeichen, dem nicht an späterer Stelle sein Widerpart oder Echo zuteil würde. Leitvorstellung solcher motivischen Korrespondenzen ist die in ästhetischen Sinn verwandelte Kontingenz, oder anders gesagt, die *motivierete Nachbarschaft*.¹⁴⁸

Honold (2018) nomeia este fenômeno como “vizinhança motivada” (*motivierete Nachbarschaft*) porque ele ocorre quando determinados elementos (entre eles os *Leitmotive*) remetem à outra esfera de significado (simbólico) além do significado estipulado no nível dos acontecimentos narrativos. O termo aponta que a passagem de uma esfera à outra é motivada, ou seja, que além de uma não se sobrepor à outra, tal passagem é sempre justificada, nunca produzida por meio de um grande salto interpretativo. A segunda alteração dos acasos em Keller se deve, portanto, à adição de uma motivação estética, uma “linha poética”. As duas formas de motivações podem ser identificadas de diversas formas na narrativa de *Romeu e Julieta na aldeia*, entre elas na rede de *Leitmotive* que vão estabelecer um campo semântico próprio de referências, cujas relações serão analisadas mais detalhadamente no próximo capítulo.

O objetivo de estipular estas duas linhas é entender, por um lado, como a narrativa está preocupada em fortalecer as relações de causa e efeito e, por outro, não se desfazer do pressuposto poético, tão importante para o Realismo de língua alemã. Este fenômeno, que procura dar consistência – realista e estética – aos acasos, também pode ser observado na tomada de decisão consciente e voluntária de Sali e Vrenchen em relação ao suicídio. Diferentes das personagens shakespearianas, que não queriam ou sequer planejavam morrer, os jovens da novela se decidem pela morte e são motivados,

¹⁴⁷ Este sentido estético é criado de maneira superficial, é um significado arbitrário e não mais integrado ao mundo/natureza.

¹⁴⁸“Mas, especialmente no discurso metonímico do chamado Realismo Burguês, dificilmente há uma coincidência que não seja respondida por outra, mais analógica, nenhum sinal que não receba sua contraparte ou eco em um ponto posterior. O conceito principal dessa correspondência motivica é a contingência transformada em um sentido estético, ou seja, vizinhança motivada.”

entre outras razões¹⁴⁹, pela culpa que sentem por Sali ter ferido gravemente Marti, tornando o suicídio uma “necessidade interna” (*innere Notwendigkeit*), como entende Fleissner (1942, p. 265), ou seja, um desejo tão visceral de ficar juntos que eles não podem não realizar ou ignorá-lo. A não realização de um desejo deste porte significa, para eles, a morte, e é justamente ela que os jovens escolhem.

Sali e Vrenchen tomam para si a responsabilidade dos pais, os quais possuem, aliás, pouquíssima dimensão da situação. O pai de Vrenchen, depois da briga com Sali, tornara-se “mentalmente insano e de uma maneira por demais estranha”, e só se lembrava muito vagamente do acontecido como se fosse “algo bastante engraçado e não lhe dissesse mais respeito” (KP, p. 70), um comportamento que, no nível da *histoire*, pode ser entendido como consequência de um distúrbio cerebral que agora ele tem, mas que no nível do discurso narrativo pode ser subentendido como manifestação da ausência de culpa que ele já possuía. O pai de Sali continua sem remorsos de tudo o que causou à família e se tornara um “receptor de mercadorias roubadas” (KP, p. 73). Sua taverna corrupta vive em abundância, sustentada por forças ímprobas que a mantêm, e assim ficará, afirma Sali, “até que venha o final catastrófico” (id. *ibid.*). Por fim, a mesma ingenuidade algo insana algo infantil também se encontra em Manz, que ao ouvir continuamente sobre a situação de Marti “se alegrava como uma criança” (KP, p. 74). Após todas as consequências, os papéis se invertem e agora os filhos são os responsáveis e os pais ignorantes em relação à gravidade, algo que irá se refletir justamente na “necessidade interna” de tomarem a ação final, como mostra o diálogo entre Sali e Vrenchen:

»Also übermorgen mußt du hier weg?« sagte Sali, »was soll denn ums Himmels willen werden?« – »Das weiß ich nicht«, sagte Vrenchen, »ich werde dienen müssen und in die Welt hinaus! Ich werde es aber nicht aushalten ohne dich, und doch kann ich dich nie bekommen, auch wenn alles andere nicht wäre, bloß weil du meinen Vater geschlagen und um den Verstand gebracht hast! Dies würde immer ein schlechter Grundstein unserer Ehe sein und wir beide nie sorglos werden, nie!« Sali seufzte und sagte: »Ich wollte auch schon hundertmal Soldat werden oder mich in einer fremden Gegend als Knecht verdingen, aber ich kann doch nicht fortgehen, solange du hier bist, und hernach wird es mich aufreiben. Ich glaube, das Elend macht meine Liebe zu dir stärker und schmerzhafter, so daß es um Leben und Tod geht! Ich habe von dergleichen keine Ahnung gehabt!« (KA, p. 112)¹⁵⁰

¹⁴⁹ A razão da base material – social e econômica – será discutida no capítulo “Seldwyla: o Reino da Poesia e do Realismo”.

¹⁵⁰ “– Depois de amanhã, portanto, você tem de ir embora daqui? – perguntou Sali [...] – Não sei – disse Vrenchen. – Vou ter de arranjar um trabalho por esse mundo afora! Mas sem você será insuportável para mim e, no entanto, jamais poderei tê-lo ao meu para lado, mesmo que não existissem todos os outros obstáculos, unicamente porque você golpeou meu pai e o fez perder a razão! Isso seria

Se a ideia de destino subjacente à história de Romeu e Julieta shakespeariana é fatalista e determinada por uma força superior que faz com que os acasos se tornem menos explicáveis e as ações quase inúteis, em Keller o destino é engendrado pela literatura e demarcado logo no título. A visão ateia-artística do autor suíço sustenta uma leitura que se distancia da concepção cristã de um destino traçado por uma força maior, e ao mesmo tempo confere ao termo um sentido mais secular. No nível da *histoire*, o destino das personagens tem uma causa psicológica explicada pelas consequências dos acontecimentos e dos atos que se mostra condizente com a lógica realista e do eixo metonímico. No nível do discurso, porém, suas trajetórias são desenhadas pela literatura e cumpre o destino que emana do motivo dos jovens da peça shakespeariana. A escolha voluntária pelo *Liebestod*, a partir de uma necessidade interna dos personagens, adiciona uma segunda dimensão ao destino, desta vez realista porque a dor dos jovens não é amparada no anseio metafísico e nas contingências. O drama de Shakespeare e a novela de Keller são, por certo, tragédias anunciadas, mas somente sobre jovens veronenses pode-se dizer que foram enganados pelo destino e vítimas dos acasos.

O aspecto da decisão consciente leva a pensar, por fim, de que maneira a forma da tragédia e da novela, em suas particularidades, circunscrevem a ação do indivíduo e do evento que recai sobre ele. Se a forma novelística prioriza o evento em detrimento dos outros elementos narrativos, como a personagem, tempo, espaço etc., o drama se caracteriza por ser orientado pela personagem e sua ação, uma proposição muito conhecida na poética aristotélica. Considerando esta diferença fundamental entre as duas formas, realizar uma transposição entre elas – da tragédia para a novela – pode gerar a seguinte complicação: se o indivíduo dramático tem um papel fundamental em sua tragédia, como se reformula tamanha importância em uma forma que não oferece ao personagem tanto protagonismo e poder de ação, como é o caso da novela de expressão alemã?

Ao transpor para a novela um assunto tradicionalmente oriundo da forma dramática, Keller precisou adequar os pesos que a ação do indivíduo teria no enredo

sempre e sempre uma base ruim para o nosso casamento e nunca, nunca poderíamos levar uma vida despreocupada.

Sali suspirou e disse:

– Eu também quis fazer-me soldado já bem umas cem vezes, ou então oferecer-me como empregado em algum lugar distante, mas enquanto você estiver aqui eu não posso ir embora, e depois de sua partida estarei acabado. Creio que a miséria torna o meu amor por você ainda mais forte e doloroso, de tal modo que se trata agora de uma questão de vida ou morte! Eu nunca tive antes a menor ideia dessas coisas.” (KP, p. 74). Op. cit., p. 55.

sem negligenciar o grande efeito do evento inaudito, e isso trouxe consequências e alterações na adaptação. A obra de Shakespeare traz uma história em que as ações das personagens são cataclismas para a grande tragédia, cujo desfecho é a combinação da inimizade das famílias, de ações precipitadas, portanto, erro do herói, e os acasos que fogem ao controle. *Romeu e Julieta na aldeia* balanceia a ação do indivíduo ao inserir a escolha consciente como parte do desfecho; isto não só aponta para uma lógica realista – as motivações podem ser justificadas a partir dos acontecimentos e coerentes com a psicologia das personagens – como indica um reajuste que foi necessário devido à forma novelística do Realismo Poético que exige um maior grau de realismo, algo que os acasos shakespearianos, as vezes tão descontroláveis e inverossímeis como uma dose de veneno, atrapalha.

Mas se trata de uma novela do Realismo Poético. A repetição é proposital: enquanto obra realista, Keller precisou oferecer aos seus personagens motivações mais palpáveis e realistas que os acasos não ofereceriam; porém, enquanto obra poética, estes acasos não foram suprimidos. O acontecimento inaudito, como foi mencionado diversas vezes, realmente faz do indivíduo uma vítima do mundo dos fenômenos sensíveis, jogando-o à própria sorte:

Novellistisch ist vor allem das Eingebundensein des Menschen in die schwankende Welt von Amor und Fortuna, eine Welt, in der die Personen nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern die Aufgabe haben, die Begebenheiten zu verursachen, den großen Reigen des Lebens, die commedia umana zu inszenieren (Freund, 2009, p. 46)

Por ser uma novela do Realismo Poético, a narrativa de *Romeu e Julieta na aldeia* não pode se resumir somente à lógica de seu título, por isso não é a única que existe. As duas lógicas narrativas (realista e poética) que orientam a narração correm juntas sem se sobreporem. Keller adicionou à sua obra a motivação psicológica-social – a ideia do destino no nível da *histoire*, porém foi capaz de manter – por considerar o caráter poético essencial e por ser uma releitura do drama – a motivação estética, percebida nas premonições, símbolos e *Leitmotive* que asseguram o destino delineado pela literatura.

4. LEITMOTIV

4.1 *Motiv* (motivo) e *Leitmotiv* (motivo condutor)

No dicionário de termos literários da língua alemã, o conceito de *Leitmotiv* (motivo condutor) está definido como “regelmäßig wiederkehrendes Ausdrucks- oder Bedeutungselement in literarischen oder auch musikalischen Kunstwerken.”¹⁵¹ (Lorenz, 2007, p. 399). O termo não se originou nos estudos literários, mas no âmbito da música. Quem o utilizou pela primeira vez foram os críticos Fr. W. Jahns e G. Federlein, em 1871, para definir motivos musicais – no sentido de núcleos harmônicos, melódicos e rítmicos – que tanto Richard Wagner¹⁵² ou Carl Maria von Weber utilizavam em suas óperas para adicionar simbolização musical em determinadas situações, personagens, lugares ou objetos. Era uma técnica “mediante a qual se associavam, ao longo da composição, uma melodia ou harmonia e uma pessoa ou ideia” (Moisés, 2004, p. 258).

O *Leitmotiv* é considerado, por vezes, como uma forma especial do *Motiv*, conceito que já existia no vocabulário artístico, seja na música, na literatura ou artes plásticas, desde pelo menos meados do século XVIII (Drux, 2007, p. 639). No âmbito literário, *Motiv* (motivo) é definido como “kleinste selbständige Inhalts-Einheit oder tradierbares intertextuelles Element”¹⁵³ (Drux, 2007, p. 638). Estas pequenas unidades revelam-se como situações comuns, porém plenas de sentido e “significado humano”, como afirma Kayser (1976, p. 57), e podem aparecer nas mais diversas combinações. Trata-se de uma unidade significativa que se repete nas diferentes obras literárias, o que por um lado indica seu aspecto genérico, mas por outro se faz notar sua qualidade intertextual que advém da tradição, fazendo com que o leitor logo detecte o “motivo” assim que ele aparece na obra. Como motivos recorrentes na literatura, pode-se elencar o motivo do príncipe apaixonado, do amor simultâneo por duas irmãs, do reconhecimento do sapato; estes motivos são mais comumente utilizados e mais adequados ao gênero do *Märchen* (contos de fadas), entretanto há ainda outros que encontram grande realização tanto no drama como no romance, como o motivo do pacto com o diabo, da morte aparente, da *femme fatale* etc. Além de seu atributo significativo,

¹⁵¹ “elemento de expressão ou significado regularmente recorrente em obras de arte literárias ou musicais.” [Tradução minha].

¹⁵² O próprio Wagner não utiliza o termo “Leitmotiv” para se referir a esse mecanismo que ele utiliza, mas sim “thematische Keime” ou “Erinnerungsmotive”. O compositor, aliás, não parece ser favorável ao termo. (Cf. Lorenz 2007: 399).

¹⁵³ “menor unidade de conteúdo independente ou elemento intertextual tradicional”. [Tradução minha].

Kayser (1976, p. 58) também destaca que “os motivos são dotados de força motriz”, um sentido que se justifica pela origem latina do termo que advém de *movere*, revelando o outro lado de seu uso: o de desenvolvimento da ação.

Na música – e não somente em contexto operístico – define-se o motivo como “die kleinste melodische Einheit”¹⁵⁴ (Drux, 2007, p. 639) que pode se repetir ao longo de uma obra musical. Assim como na literatura, também aqui se fala de unidades mínimas, mas trata-se de fragmentos melódicos que, enquanto somente *motivos*, não necessariamente possuem um significado simbólico que os liga ao enredo ou ao nível narrativo. Na transição do conceito de *Motiv* para *Leitmotiv*, haverá uma mudança importante em sua função no contexto musical e, mais especificamente, no operístico. Quando começa a ser utilizado na ópera, o *Leitmotiv* tem a capacidade de se ajustar “como caracteres musicais aos diversos traços do enredo” (Almeida, 2007, p. 183). O *Leitmotiv* passa a indicar, assim, uma unidade mínima melódica que está ligada não somente a um personagem, objeto ou situação, como também a aspectos mais abstratos, como metáforas, símbolos, citações, expressões etc. Seu uso cria uma rede simbólica que produz significados internos a partir da relação entre a unidade musical e o atributo narrativo ao qual ela se refere no nível do libreto.

Em uma ópera, toda vez que surge, o *Leitmotiv* simboliza associativamente para o espectador um significado poético concreto, uma ideia ou um sentimento, cumprindo a função que Wagner confia a eles, ou seja, a de lembrar ou aludir (*Erinnerungs- und Ahnungsfunktion*): enquanto lembrança, o *Leitmotiv* pode se referir a um elemento do passado, seja em relação à história do personagem, seja em relação ao que foi dito/ocorrido no começo da ópera, se tornando assim uma “memória”; enquanto alusão ele também pode se tornar uma referência ao futuro, como uma espécie de premonição. Com isso, forma-se um tecido contínuo na lógica dramática que não se apoia mais unicamente na relação causal e na linearidade, uma vez que o *Leitmotiv* – como “fio condutor” – funciona como um mecanismo que pode interligar os diferentes tempos existentes da história que está sendo contada.

Além de propiciar um “sentimento do todo”, pois cria-se movimentos regressivos e antecipatórios, o *Leitmotiv* proporciona ao público um suporte que permite a conexão entre os componentes narrativos e as unidades musicais, mesmo quando um deles não esteja visualmente presentes no palco. Como resultado, o espectador se

¹⁵⁴ “a menor unidade melódica”.

envolve mais com o que está em cena, uma vez que por meio do *Leitmotiv* e da relação música-texto têm-se um significado mais corpóreo. É uma propriedade que é justificada pelo acréscimo na terminologia do verbo “(leit)en” (conduzir):

Dabei verstanden beide Forscher [Fr. W. Jahns e G. Federlein] „leitend“ sowohl im Sinne von ‚zentral‘ als auch von ‚lenkend‘, weil es die Aufmerksamkeit des Hörers durch seine häufige Wiederholung zum außermusikalischen Gehalt des Musikdramas hinführt.¹⁵⁵ (Lorenz, 2007, p. 399)

A transferência da técnica do *Leitmotiv* para os estudos literários se tornou mais comum no começo do século XX, mas isso não ocorreu sem problemas, como afirma Lorenz (ibid.): “die Mittlerfunktion zwischen Sprache und Musik entfällt dabei im rein sprachlichen Kunstwerk (nicht ohne daraus resultierende methodische Probleme der Begriffsübertragung)”¹⁵⁶. Segundo Moisés (ibid.), o termo, “dentro e fora dos círculos germânicos, nem sempre tem sido empregado univocamente, mercê da sua vizinhança e confusão com ‘motivo’, ‘tema’ e ‘topos’. Moisés retoma a definição de Kayser, a qual postula que, no geral, *Leitmotiv* são ‘os motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade da obra, de um ‘poeta’ ou ‘prosador’. Quando a literatura também começou a se referir ao *Leitmotiv* como um mecanismo de composição que se define pelo caráter de reincidência, ela atribuiu ao conceito funções divergentes, tais como: a repetição de descrições mais amplas, mas também a repetição somente de detalhes individuais dos personagens, ou ainda a mera recorrência de uma palavra nos mais variados contextos (Lorenz, 2007, p. 400).

Thomas Mann é um caso paradigmático que utiliza a técnica do *Leitmotiv* a partir de uma concepção proveniente do uso musical wagneriano. Para o escritor, o *Leitmotiv* é um procedimento central, uma “fórmula mágica”, que empresta à obra um caráter de totalidade: “vor- und zurückdeutenden magischen Formel, die das Mittel ist, einer inneren Gesamtheit in jedem Augenblick Präsenz zu verleihen”¹⁵⁷ (apud Lorenz, 2007, p. 399). Lorenz (ibid.) explica que pode-se entender esse uso que Mann faz como uma tentativa consciente de emular a técnica do *Leitmotiv* de Wagner no campo literário por meio da repetição de observações e comentários sobre personagens ou situações.

¹⁵⁵ “Ambos os pesquisadores [Fr. W. Jahns e G. Federlein] entenderam ‘conduzir’ (*leitend*) no sentido de ‘central’ e também de ‘direção’ porque chama a atenção do ouvinte para o conteúdo extra-musical do drama por meio de sua repetição frequente.” [Tradução minha].

¹⁵⁶ “A função de mediação entre a linguagem e a música é omitida na obra de arte puramente linguística (não sem os problemas metodológicos resultantes da transferência de conceito)”. [Tradução minha].

¹⁵⁷ “fórmula mágica que aponta para frente e para trás, a qual é o meio de conferir presença a um todo interior a todo momento”. [Tradução minha].

Assim como na ópera, porém, Mann repete o motivo reformulado em diferentes contextos; portanto, não se trata somente de repetição, mas também de variação, combinação e aprofundamento. Zanol (2018, p. 113) afirma que o *Leitmotiv* nas narrativas de Mann apontam para uma função que vai além da simples função semântica, pois ao ser inserido em uma frase diferente a cada repetição, apresenta-se em novas combinações de palavras e, assim, cria um contexto de significado superordenado; algo é comunicado sem ser claramente declarado. Dito de outra forma, o *Leitmotiv* – a partir de seu uso por Wagner e Mann – estabelecem a repetição de um significante, mas não necessariamente do mesmo significado que está atrelado a ele, já que a cada reincidência seu sentido pode ser reformulado, expandido, ter um sentido de controverso etc.

A acepção mais restrita do termo também ocorre porque o próprio Mann distingue entre dois tipos diferentes de *Leitmotiv* e os atribui de modo diverso à literatura e à música. Para ele, há um *Leitmotiv* de caráter mecânico, com uma função simplesmente naturalista-caracterizante, cujo uso se encontra sobretudo nos grandes romancistas realistas do século XIX, como Tolstói e Zola, enquanto o *Leitmotiv* da “forma simbólica” deve ser atribuído à música.

Poder-se-ia afirmar que “um *Leitmotiv* literário carece do poder sugestivo imediato que o *Leitmotiv* musical promove” (Obendahl, 2008, p. 197 apud Zanol, 2018, p. 110). Se é possível falar de uma transferência da técnica composicional de Wagner para a literatura ou não ainda é um tópico frequentemente discutido. Zanol (2018, p. 110) explica que o *Leitmotiv* é um “fenômeno transmidiático” e que deve ser determinado de acordo com a mídia utilizada em cada caso e como cada uma cria suas próprias combinações de símbolos. A diferença, assim, estende-se ao meio utilizado que vai transmitir o símbolo.

De modo diferente de Mann, Joyce utiliza em seus *Ulysses* o *Leitmotiv* tanto como meio de estruturamento formal – determinadas palavras como *prize* percorrem o texto em diferentes significados –, como também para a caracterização mental de seus personagens, sobretudo de Leopold Bloom. Já na obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, a repetição de determinados temas em forma circular é representativo do movimento filosófico da obra, que procura potencializar a permanência do passado no presente do narrador (Lorenz, 2007, p. 400).

Em se tratando de obras longas, a técnica do *Leitmotiv* parece de fato desempenhar a função de auxiliar na conexão de diversas partes pelo todo. A questão é

que, conforme alguns críticos notaram, o *Leitmotiv* pode adquirir um atributo puramente formal na estruturação ou ainda se enfraquecer no que diz respeito ao ganho de significado, já que sua aplicação pode ocorrer de modo mecânico (Lorenz, 2007, p. 400). De todo modo, Lorenz afirma que o conceito permanece abrangente dentro da teoria literária, pois ainda não se realizou um esclarecimento terminológico geral do termo, e para esta dissertação não se levará em conta o emprego particular que estes autores modernos – Mann, Joyce e Proust – fizeram do *Leitmotiv*. O debate no qual vamos nos ater se apoiará uma definição mais ampla de *Leitmotiv*, levando em consideração as asserções aqui expostas.

Nas primeiras décadas do século XX, Paul Heyse também toma de empréstimo o termo da área musical, porém o aplica especificamente na forma da novela. As asserções de Heyse levam a crer que o *Leitmotiv* adquire uma função mais específica e aplicável na forma novelística, pois seu uso é justificado pelo caráter denso e objetivo inerentes à forma. Para que a novela possa ganhar em potencial simbólico, ela precisa recorrer a ferramentas que ajudariam a alcançar tal nível, sendo o *Leitmotiv* um dos recursos que mais se mostrariam adequados a este objetivo. Aqui ele também possui um papel duplo: contribui para o desenvolvimento da ação e ao mesmo tempo possui um aprofundamento simbólico que ajuda a construir relações internas de significado no texto.

Para Hannelore Schlaffer (1993, p. 112), o motivo condutor – ou o “símbolo novelístico”, como ela mesmo denomina – tem a propriedade de se diferenciar do símbolo comum que já possui um significado pré-convencionado. Certamente, o *Leitmotiv* também leva em consideração esse significado já estabelecido [*sinnbesetzt*], mas ele acrescenta uma camada adicional de significado que se movimenta dentro da narrativa, ou seja, cria-se [*sinnstiftend*] um novo sentido que é estabelecido pelo próprio texto. O termo utilizado pela autora “*Symptom*” ilustra a qualidade do *Leitmotiv* de ser um sinal ou indício característico da narrativa na qual se insere, alertando o leitor a perceber a particularidade do signo ali encontrado.

Das novellistische Symbol macht also im Gang der Handlung eine Entwicklung durch, die parallel zu der der Figur verläuft. Es ist daher nicht, wie das traditionelle Symbol, ein sinnbesetztes Zeichen, sondern ein sinnstiftendes und

richtungweisendes Signal und schließlich gar ein Symptom.¹⁵⁸ (Schlaffer, 1993, p. 112).

A diferenciação que Schlaffer propõe entre símbolo tradicional e símbolo novelístico é essencial para compreender os efeitos da carga simbólica que uma novela produz, pois a rede de relações aqui é mais complexa: ele se liga não apenas a outro elemento narrativo como também define outros desdobramentos significativos que virão a ocorrer somente na estrutura interna da novela. Segundo Zanol (2018, p. 109), o *Leitmotiv* – e o Motiv – “revela significado e função” –, porém não apenas como um suporte da caracterização, seja do personagem, da situação ou de algum outro componente do mundo narrado, mas vai muito além disso:

Doch auch in der Rezeption spielt das Leitmotiv eine wichtige Rolle, denn es »steuert [...] das Mitgehen, Miterleben und Mitfühlen des Lesers, aber auch die beobachtende Distanz und das Textverstehen«, es schafft »Aufbau, Gliederung, Perspektivierung, Verfungung und Synchronisierung« und ermöglicht durch all das Orientierung im Text.¹⁵⁹ (id.ibid).

De modo geral, as diferenças fundamentais entre os dois artificios podem ser espelhadas da seguinte forma:

<i>Motiv</i> (Motivo)	<i>Leitmotiv</i> (motivo condutor)
- Isolado no texto	- Recorrente
- Facilmente reconhecível	- Não tão aparente
- Intertextual	- Muito menos intertextual
- Função inespecífica	- Dupla função na estrutura (enredo) e no significado.
- Não se cria necessariamente uma “segunda dimensão” na narrativa.	- Recorrência do elemento cria uma segunda dimensão

¹⁵⁸ “O símbolo novelístico passa por um desenvolvimento no decorrer da trama que é paralelo ao do personagem. Portanto, não é, como o símbolo tradicional, um signo que tem um significado pré-estabelecido, mas um signo que cria significados e fornece uma direção e, em última análise, até mesmo um sintoma.” [Tradução minha].

¹⁵⁹ “Mas o *Leitmotiv* também desempenha um papel importante na recepção, pois ‘controla [...] a participação, a experiência e a empatia do leitor, mas também a distância de observação e compreensão do texto’, ele cria ‘estrutura, organização, perspectiva, disposição e sincronização’ e tudo isso permite a orientação no texto.” [Tradução minha].

Em *Romeu e Julieta na aldeia* são encontrados diversos *motivos*, como o das famílias inimigas ou os motivos religiosos, percebidos no nome de Sali – Salomon –, que remonta à importante figura bíblica do filho do rei Davi (cf. Mazzari, 2013, nota 22), e também na caracterização do Jardimzinho do Paraíso, cujos atributos evocam o paraíso do cristianismo, como o próprio nome aponta. O estudo de Kaiser (1977) identifica diversos outros traços e motivos bíblicos que correm pela narrativa, como a referência à “Nova Jerusalém”, a ideia de idílio – o idílio aparente e enganoso da cena inicial, o idílio da infância e da juventude dos jovens. Também participa desta rede simbólica a ideia de pecado e queda do homem, vislumbrada sobretudo na queda dos pais de um mundo digno e burguês.

Vale ressaltar que, inclusive, diversos destes motivos muitas vezes se entrelaçam com os *Leitmotive* da novela, como a simbologia da pedra e da papoula. Dependendo da terminologia que se utiliza pode-se considerá-los somente como motivos. Como, porém, eles estão conectados a outros *Leitmotive* da novela, esta dissertação os considera com potencial simbólico mais próximo do motivo condutor.

4.2 Análise dos motivos condutores

A análise tem como objetivo, primeiramente, apurar quando e de que maneira os motivos condutores aparecem na narrativa. Elegeu-se como critério de seleção os requisitos que determinam um motivo condutor, como exposto no capítulo teórico: um signo que tenha uma função no nível causal (metonímica) dos acontecimentos narrados e ao mesmo tempo um significado que aponta simbolicamente para além de si mesmo. Observamos este significado extra como resultado não somente das relações de sentido do próprio texto, mas também seu potencial de orientar a leitura e estruturar o texto. Também levamos em grande consideração sua reincidência e sua grande capacidade de se associar aos elementos narrativos, como personagem, cenários, características etc. Após a abordagem quantitativa, a análise irá verificar se os motivos condutores são modificados e se tem seus significados alterados a partir do contexto em que surgem ou da interação com outros motivos condutores.

Após o estabelecimento das relações no plano causal, a análise parte para a interpretação simbólica. Esta fase é importante para estabelecer a rede de relações entre

os diversos *Leitmotive*, e entender quais tipos de relação semântica eles estabelecem entre si. Por meio de uma prática *close-reading*, essencial nesta parte do trabalho, procura-se obter inicialmente uma percepção individual de cada um deles para, posteriormente, se criar subsídios que vão sustentar uma perspectiva ampla das relações simbólicas produzidas pelos *Leitmotive*, uma vez que a novela, enquanto forma, “cria um contexto de significado (“*Sinnzusammenhang*”) a partir de uma síntese de símbolos” (Schlaffer, 1993, p. 295). Por isso, é importante não somente perceber o motivo condutor em sua função individual e isolada, como também em conjunto com todas as suas ocorrências e com outros *Leitmotive*.

A proposta desta metodologia é inspirada nos processos de denotação e conotação. Há, primeiramente, a “denotação” da palavra, ou seja, seu significado imediato no nível da história, mas, posteriormente, esta mesma palavra pode adquirir significado simbólico (de segunda ordem) no nível do discurso. Hjelmslev define a conotação como sendo um segundo sentido, “cujo significante é constituído por um signo ou sistema de significação primeiro, que é a denotação” (apud Barthes, 1992, p. 40). A partir desta interação, entende-se, por exemplo, que a palavra “pedra” significa “pedra” no nível narrativo, mas no nível do discurso ela ganha outro sentido, como na novela de Keller, na qual ela adquire o sentido de “culpa” e “destruição”. O que não deve ser considerado nesse processo, entretanto, é que o significado das palavras que antecede o valor simbólico, e não o contrário.

Partindo do nível do signo, o caráter duplo do motivo condutor também nos incentiva a apoiar a leitura em conceitos da narratologia, mais especificamente naqueles postulados por Genette (1995). Assim, quando nos referimos à função estrutural-causal, entendemos que são significados criados no nível da *histoire* (história), ou seja, no nível dos acontecimentos narrados, “o que” é narrado; quando nos focamos em sua função simbólica, partimos da premissa que são significados produzidos no nível do *récit* (discurso), o “como” é narrado o acontecimento, conteúdo transmitido, portanto, de acordo com “voz” (narrador) que está contando a história. Na tipologia de Genette, história e discurso é par conceitual complementar, dependentes um do outro. Da interação entre os dois se extrai o significado da narrativa, terceira definição essencial para o teórico francês. Genette explica a interdependência dos três conceitos: narrativa, história e discurso (narração):

História e narração [discurso] só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto uma história, sem o que não seria narrativo [...] e porque é proferido por alguém, sem o que [...] não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere” (Genette, 1995, p. 27).

Entender a relação entre estes níveis aplicada ao artifício do *Leitmotiv*, é partir do princípio de que os significados da narrativa não podem ser analisados sem compreender, primeiro, qual papel o *Leitmotiv* está desempenhando para o desenvolvimento do enredo, no nível da *histoire*, e, em um segundo passo, observar qual sentido a narração está atribuindo a esse *Leitmotiv*, uma leitura que é feita no nível do *récit* (discurso). Essa abordagem é necessária sobretudo no caso de uma análise que se concentra no *Leitmotiv*, porque é a narração que une o “*onde e quando*” a palavra surge no texto com o sentido abstrato, ou seja, o “*como*” ela surge.

Os motivos condutores considerados os principais da novela são: campo (*Acker*), selvagem (*wild*), pedra (*Stein*) e o violinista escuro (*Schwarzer Geiger*). A segunda parte se concentra nos motivos secundários: os *Leitmotive* da papoula (*Mohnblume*), constelação (*Sternbilder*), mãos dadas (*Hand in Hand*), casa [*Haus*] e o rio (*Fluß*). Como a denotação é essencial em nosso estudo, sempre iremos nos utilizar da versão original em alemão, porque em alguns momentos se perde o lexema com a tradução. Os *Leitmotive* também sempre serão destacados em negrito, nas citações, para que se possa localizá-los mais facilmente, e quando referidos ao longo do texto serão sempre grafados em itálico.

Leitmotiv: Acker (campo)

Drei Äcker, eine wahre Augenweide
Für jeden, der geführt schon einen Pflug,
Die laufen nebeneinander über die Haide
In grader Flucht vor unsers Auges Flug.¹⁶⁰
Gottfried Keller

¹⁶⁰ Tradução livre: “Três campos, um verdadeiro banquete para os olhos / de quem conduz o arado, / Eles correm lado a lado sobre a charneca / Em voo direto de nosso olho” Retirado de: <https://www.gottfriedkeller.ch/schule/romeo.php>. Acesso: 24. Mar.2021. Esta é a quinta estrofe do poema “Fragment eines epischen Gedichtes” (Fragmento de um poema épico), composto por Keller em 1849. É tido pela crítica como um material complementar de *Romeu e Julieta na aldeia*, já que foi escrito enquanto o autor ainda estava se dedicando à formulação da ideia que resultaria na novela. (Cf. Hein, 1988, p. 93-94).

Logo no primeiro parágrafo, no qual o narrador justifica o título de sua narrativa, se desvela ao leitor o palco da história de *Romeu e Julieta na aldeia*. A atenção inicial não recai sobre os filhos inspirados em Romeu e Julieta, e tampouco nos pais e em sua inimizade mortal, mas sobre “a extensa superfície ondulada” (KP, p. 7) [*weitgedehnte Erdwelle*] (KA, p. 69) onde se encontram “três longos e magníficos campos” [*drei prächtige lange Äcker*], que se estendem “um ao lado do outro como enormes três faixas” [*gleich drei riesigen Bändern neben einander*] (ibid.).

A atenção que este cenário recebe, antes mesmo dos personagens principais, é um indício de como a configuração espacial terá um papel fundamental no conflito que irá selar os destinos dos dois pais – Manz e Marti –, e seus respectivos filhos – Sali e Vrenchen. A disposição tripartite mostra uma trama que começa a ser costurada a partir de uma “rede de relações topológicas” (Honold, 2018, p. 63), baseada tão unicamente na delimitação física daquele espaço. Trata-se de um campo dividido em três partes paralelas umas às outras, em cujas extremidades trabalham Manz e Marti, sobrando apenas o campo central, sem dono oficial. A consequência deste desenho é quase inevitável e se confirma quando o narrador anuncia que os dois vizinhos começam a invadir o campo central para adicionar uma parte ao seu próprio, arremessando nele os resíduos – pedras e ervas daninhas – de seu arado: “*Und sie kehrten um und rissen eine tüchtige Furche in den mittleren herrenlosen Acker hinein, daß Kraut und Steine flogen*” (KA, p. 76) [E eles deram meia-volta e abriram um belo sulco no terreno do meio, sem dono, de tal modo que voaram pedras e ervas.] (KP, p. 20). Após o processo de invasão, o qual se torna mais agressivo com o tempo, Manz e Marti vão disputar ferozmente a ínfima parte que sobrou do antigo campo central. Se a inimizade das famílias não era um dado inicial da novela kelleriana, ela passa a ser um dos focos neste momento da narrativa e o motivo principal do conflito que se instaura.

Segundo Honold (2018, p. 63), o que rege o conflito entre os dois vizinhos camponeses é uma história triangular clássica, porém de “ponta cabeça”: ao invés de três agentes disputando duas posições, a novela explora uma configuração na qual dois agentes disputam três posições ou dois agentes que querem dominar a terceira parte que está em jogo. Se no nível da história é uma terra abandonada, a partir das relações com seus vizinhos o campo central possui o papel de “uma peça intermediária”, um “meio de conexão, por meio de cujo efeito contrastante são definidos os limites territoriais e os títulos de propriedade dos dois agricultores” (ibid.). A rigidez do traçado é uma característica que não passa despercebida nem pelos personagens, como indica a fala de

Manz: “*diese drei Äcker sind von jeher so grade neben einander gelegen, wie nach dem Richtsheit gezeichnet*” (KA, p. 79) [desde sempre estes três campos estiveram aprumados um ao lado do outro como se tivessem sido desenhados com o esquadro] (KP, p. 25). O arranjo rigoroso e meticuloso entre dois outros faz o campo do meio se tornar facilmente um objeto de desejo.

Simbolicamente, o campo central aparece quase como um distúrbio na simetria harmoniosa na qual os camponeses conduzem suas atividades no início da narrativa: „*Langsam und mit einer gewissen natürlichen Zierlichkeit setzten sie einen Fuß um den andern vorwärts und keiner sprach ein Wort*” (KA, p. 70) [Lentamente e com certa graça natural, iam avançando passo a passo e nenhum deles dizia palavra alguma] (KP, p. 8). O trabalho dos dois agricultores está organizado em torno de um centro vazio, cujo cenário, ao contrário de seus terrenos bem ordenados, parece cada vez mais caótico; é como se ele sinalizasse uma “desordem na ordem” (Kaiser, 1987, p. 299), seja pela característica do campo do meio de ser diametralmente oposto, em seu modo de ser, aos campos vizinhos férteis e cultivados, seja pelo abandono e descuidado em oposição à atividade zelosa e sistemática dos vizinhos. A colheita prospera em ambos os lados do centro negligenciado, enquanto uma pilha de pedras e erva daninhas cresce entre eles.

A importância do lugar abandonado ao longo da narrativa cresce devido às ações das crianças. Além de ser o palco no qual se pratica a primeira injustiça que será a mola propulsora da história – o ato ilícito dos dois vizinhos contra o dono não oficial do terreno –, ele é o espaço de encontro dos jogos infantis de Sali e Vrenchen, cujas cenas se alternam nas páginas iniciais com o arado dos pais. Enquanto os camponeses seguem em uma conversa amistosa durante a pausa do almoço, os filhos vão brincar no campo central e lá eles torturam e “assassinam” a boneca de Vrenchen e a enterram sob um monumento de pedras, fazendo o campo abandonado se tornar, em nível simbólico, um lugar de ritual fúnebre e profético que antecipa a destruição que se seguirá nos acontecimentos futuros da narrativa. Por acontecer no espaço abandonado e em meio às atividades serenas dos pais que ainda era digna naquele momento, a cena é fundamental tanto pela introdução de uma série de temas recorrentes na história – entre eles a morte e a tragédia –, como também pelo aprofundamento da simbologia do campo (*Acker*). As ações das crianças conferem ao espaço um contorno sombrio que é comprovado, mais uma vez, pelo inseto que elas aprisionam no interior da boneca, e o qual sussurra

“contos maravilhosos” e “estranhos oráculos”, suscitando inquietação em Sali e Vrenchen:

Hierauf wurde die Fliege hineingesperrt und das Loch mit Gras verstopft. Die Kinder hielten den Kopf an die Ohren und setzten ihn dann feierlich auf einen Stein; da er noch mit der roten Mohnblume bedeckt war, so glich der Tönende jetzt einem weissagenden Haupte und die Kinder lauschten in tiefer Stille seinen Kunden und Märchen, indessen sie sich umschlungen hielten. Aber jeder Prophet erweckt Schrecken und Undank; das wenige Leben in dem dürftig geformten Bilde erregte die menschliche Grausamkeit in den Kindern, und es wurde beschlossen, das Haupt zu begraben.¹⁶¹ (KA, p. 76)

Se de um lado o campo do meio é o motivo da história da decadência e ganância de Manz e Marti, por outro a história de amor de seus filhos tem lugar justamente neste mesmo espaço, onde Sali e Vrenchen brincavam quando seus pais ainda não tinham sido consumidos pelo desejo de invadi-lo, e é para onde eles retornam, então adolescentes, para se reencontrar escondidos dos pais e viver sua história de amor:

»Ich komme recht bald hinaus, geh nur gleich hin!« rief Vrenchen noch nach. Sali ging auch alsobald auf die stille schöne Anhöhe hinaus, über welche die zwei Äcker sich erstreckten [...] ¹⁶² (KA, p. 101)

Chegando na colina, os jovens encontram o violinista escuro e se encaminham justo para o centro do que fora o campo abandonado: “*Sali und Vrenchen gingen mäuschenstill [...] folgten [sie dem Geiger] bis an das Ende des Feldes, wo jener ungerechte Steinhaufen lag*” (KA, p. 102) [Sali e Vrenchen foram caminhando em máximo silêncio [...] e seguiram [...] até o fim do campo, onde ficava aquele iníquo amontoado de pedras.] (KP, p. 58). Será no terreno abandonado que Sali e Vrenchen irão se encontrar pela primeira vez depois de muitos anos separados devido à inimizade de seus pais, e onde também tentarão reviver o momento da infância, motivados pelo lugar: “*Weißt du noch, wie oft wir als Kinder hierhergekommen sind?*” (KA, p. 105) [Você ainda se lembra quantas vezes nós viemos aqui quando crianças?] (KP, p. 62). O

¹⁶¹ “Ato contínuo, a mosca foi encarcerada aí e o buraco tapado com relva. As crianças levaram a cabeça da boneca aos seus ouvidos e depois a depositaram solenemente sobre uma pedra. Uma vez que ela ainda estava coberta com a papoula vermelha, a composição ressoante assemelhava-se agora a uma cabeça vaticinadora e, em profundo silêncio, as crianças auscultaram seus oráculos e contos maravilhosos, ao mesmo tempo que se mantinham abraçadas. Mas todo profeta desperta horror e ingratidão; a pouca vida que havia nessa figura de formas precárias provocou nas crianças a crueldade humana, e então se decidiu enterrar a cabeça.” (KP, p. 18-19).

¹⁶² “– Daqui a pouco eu me dirijo para lá, mas agora vá você, rápido! – exclamou Vrenchen ainda. Sali logo se encaminhou então para a bela e tranquila colina pela qual se estendiam os dois campos de cultivo [...]” (KP, p. 56).

embate das histórias dos pais e dos filhos no mesmo lugar revelam pulsões ali subjacentes, no qual o campo central é o objeto personificado da ganância dos pais, como também é o território do amor inocente das crianças e, mais tarde, do amor da juventude, o desejo motivado pela propriedade convertido no desejo romântico-erótico dos filhos.

Por fim, o campo será o lugar da selvagem dor que assola os jovens momentos antes dele se encaminharem para o fim trágico. É ao lado deste lugar ominoso que os dois jovens irão passar junto com o grupo de vadios errantes, momentos antes de se dirigirem para o rio para concretizar seu ato final: “*Sie tanzten auch den Hügel hinauf, über welchen der Geiger sie führte, wo die drei Äcker lagen,*” (KA, p. 140) [Dançando subiram ainda a colina pela qual o violinista os conduziu e onde se estendiam os três campos” (KP, p. 120).

O campo central terá uma presença física nas três fases da vida que vão marcar Sali e Vrenchen: a infância, a juventude e a morte. Nos dois primeiros momentos e no nível da história, o espaço abandonado funciona como um local de encontro e reencontro dos jovens, quando eles vão tentar (re)estabelecer a felicidade, um projeto que recebe a confirmação de fracasso no terceiro e último encontro, personificado na “dor selvagem” que eles sentem. No nível simbólico, é um lugar que comprova a impossibilidade de os jovens alcançarem o que pretendem – sua união e, conseqüentemente, a felicidade. É um sentido segundo que já é prenunciado pelos acentos fúnebres do espaço – o assassinato da boneca e seus oráculos, a disposição física que já traz um mau-agouro –, além dos diversos motivos condutores encontrados em seu cenário, e que carregam o sinal da tragédia e da infelicidade, como o *Leitmotiv* da pedra, da papoula, do aspecto selvagem, os quais serão analisados a seguir.

Leitmotiv: wild (selvagem)

Na narrativa de Keller, *wild* [selvagem] é uma palavra que irá ser utilizada, no nível da *histoire*, sobretudo como um atributo de espaços, como o campo selvagem [*verwildeter Acker*], mas também na caracterização de personagens enquanto traços constitutivos de sua natureza e na qualificação de determinadas atitudes. É importante ressaltar que o lexema não aparece somente na forma de adjetivo, mas também em

derivações lexicais verbais e substantivadas: *verwildern* [tornado selvagem], *Verwilderung* [selvageria] e *Wildnis* [selva].

Wild e suas derivações é o *Leitmotiv* mais recorrente de toda a narrativa. As 47 ocorrências do lexema levantam o questionamento sobre de que maneira seu significado está sendo distribuído aos espaços, personagens e ações. Na definição linguística do dicionário Duden, *wild* é algo não domesticado [*nicht domestiziert*], não cultivado [*nicht kultiviert*] e não modificado pelo cultivo [*nicht durch Züchtung verändert*]¹⁶³. Em sua análise do termo, Titzmann (2002, p. 453) pontua que *wild* seria uma condição primária do estado selvagem, ou seja, algo natural, que pertence à natureza, conectado a uma “*ursprünglicher Naturzustand*” [estado de natureza original], enquanto *verwildern* ou *Verwilderung* seria uma condição secundária, ou seja, algo que se tornou selvagem – e que não necessariamente o era antes.

No que diz respeito aos cenários da narrativa, o lexema *wild* surge primeiramente combinado com o *Leitmotiv* do campo (*Acker*). Esta combinação promove o aprofundamento simbólico de um lugar que já pela sua recorrência em momentos importantes possui uma característica complexa. A primeira vez em que o adjetivo desponta é em referência ao campo e na forma de *verwildert*. A situação geográfica do campo do meio aparece como um dado da *histoire* da narrativa logo no início, Manz o chama de um “*verwildert[es] Wesen*” [ser selvagem] ao comentar sobre o estado de abandono em que aquele terreno se encontrava. O termo denota o estado de negligência da condição da terra e de sua vegetação, e o leitor não capta necessariamente, neste momento, um valor negativo tão evidente.

Seguindo a distinção que Titzmann faz de *wild* e *verwildert* para os cenários, a fala do fazendeiro deixa entender que o campo ao qual ele se refere já fora, em algum momento do passado, não abandonado, talvez até bem cuidado e cultivado como é o campo dos camponeses naquele momento. O adjetivo *verwildert* se aplica aqui pois se pressupõe que o campo não era selvagem em seu estado anterior, e que houve a interferência da ação humana que o transformara em um espaço útil para plantio – provavelmente o avô do violinista escuro, quando era seu dono. Pode-se até supor que esses campos já tivessem sido cultivados durante séculos atrás, mas a memória da história se inicia com o avô do violinista. A questão é que após a morte dele, e sem que seus filhos e o neto tivessem direito à propriedade, este campo se tornou selvagem

¹⁶³ Cf. <https://www.duden.de/rechtschreibung/wild> Acesso: 10.ago.2021.

devido à falta de cuidado. A partir dos sentidos que são estabelecidos, subentende-se que a questão não é que a agricultura humana não seja desejável, senão o contrário: o cuidado com a terra e seu cultivo deve ser mantido com zelo, como o que acontece com as atividades iniciais de Manz e Marti.

O adjetivo na forma de *verwildert* também qualifica o “Jardinzinho do paraíso”, taverna para a qual Sali e Vrenchen se encaminham depois de se sentirem deslocados na feira da vila onde se encontravam até então. O termo é ligado, mais especificamente, à paisagem ao redor do lugar:

Das Paradiesgärtlein war ein schöngelegenes Wirtshaus an einer einsamen Berghalde, das weit über das Land weg sah, in welchem aber an solchen Vergnügungstagen nur das ärmere Volk, die Kinder der ganz kleinen Bauern und Tagelöhner und sogar mancherlei fahrendes Gesinde verkehrte. Vor hundert Jahren war es als ein kleines Landhaus von einem reichen Sonderling gebaut worden, [...] Um das Haus herum standen **verwilderte** Kastanienbäume, und knorrige starke Rosenbüsche, auf eigene Hand fortlebend, wuchsen da und dort so **wild** herum wie anderswo die Holunderbäume.¹⁶⁴ (KA, p. 132)

Assim como o campo central possui na história um estado de descuido que aponta para uma característica negativa de acordo com a narração, também as castanheiras do “Jardinzinho do paraíso” estão abandonadas. Quando são predicados com *verwildert*, o campo e as castanheiras denotam um espaço da natureza que já recebeu alguma interferência humana, o que indica que, no momento da narrativa, ambos estão presenciando um processo de declínio que não necessariamente deveria ser assim, podendo ser evitado justamente com o cuidado. O atributo *verwildert* nestes dois lugares mostra que onde a natureza é classificada como ‘tornada selvagem’ [verwildert], isso significa que ela já foi usada por humanos e só secundariamente revertida ao seu estado natural depois que o cultivo foi interrompido (Titzmann, 2002, p. 453), e é essa interrupção do ponto de vista do nível do discurso que aponta para um valor negativo. Basta retomar a cena do arado para compreender que o que o narrador está apresentado ao leitor não é somente a atividade digna dos trabalhadores rurais, mas uma comparação que mostra o que é um terreno fértil, bem utilizado da perspectiva da agricultura, e o seu

¹⁶⁴ “O Jardinzinho do paraíso era um estabelecimento magnificamente localizado numa solitária encosta de montanha, de onde se tinha vista aberta sobre os campos, mas frequentado nos dias de festa apenas pelo povo mais pobre, trabalhadores diaristas e filhos dos camponeses mais humildes, e até alguns bandos de andarilhos. Fora construído cem anos atrás por um rico excêntrico para servir como pequena residência mesmo por al- campestre e depois não foi habitado por mais ninguém; [...] A casa era circundada por castanheiras selváticas e aqui e ali cresciam roseirais robustos e nodosos, subsistindo por conta própria em estado tão selvagem como, em outras partes, os sabugueiros.” (KP, p. 106-107).

contrário, ou seja, um campo sem utilidade, inculto, que só serve para causar uma perturbação no ambiente.

O primeiro sentido de *wild* de um “primeiro estado de natureza”, como entendido por Titzmann, poderia ser aplicado em ocorrências que surgem atreladas à vegetação do campo do meio (o *Leitmotiv Acker*), como “*das wilde Unkraut*” [as ervas selvagens], “*das wilde Zeug*” [o mato selvagem], “*wilder Acker*” [campo selvagem], e “*das wilde Gesträuch*” [o arbusto selvagem]. Embora esse sentido postulado por Titzmann possa estar em forma de potência nestes exemplos, deve-se considerar que *wild*, aqui, também se torna impregnado pelo valor negativo, tal como o é *verwildert*, ainda que o sentido nocivo deste último seja mais evidente que o primeiro. Nestas ocorrências, *wild* não indica que o espaço seja natural, intocável, inerente à natureza – uma interpretação que poderia ter um valor positivo – porque seu uso está sendo associado ao campo do meio e àquele parâmetro que se postula já nos primeiros parágrafos da narrativa sobre o que seria um terreno fértil e infértil. Sendo assim, percebemos um movimento de alteração de significado que a narração opera em *wild* que é o de adicionar esta camada negativa por causa do ambiente no qual ele ocorre.

Algo semelhante ocorre em outras ocorrências de *Wildnis* [selva] que aparecem acompanhadas de *wild*, como quando o narrador descreve a casa de Marti, anos depois da inimizade entre os vizinhos: „*stand zu diesen blinkenden Fenstern das wilde grüne Gewächs, was da durcheinander rankte um das Haus, flatternde Bohnenwäldchen und eine ganze duftende Wildnis von rotgelbem Goldlack.*“ (KA, p. 99) [a essas janelas brilhantes correspondia a vegetação verde e selvagem que se enroscava caoticamente pelas paredes da casa, pequenas florestas de favas esvoaçantes e toda uma perfumada selva de goivos amarelos avermelhados] (KP, p. 53). Novamente, o sentido de algo natural e mais próximo do “estado de natureza original” poderia ser aplicado e entendido como um atributo não necessariamente ruim, mas o local mais uma vez contagia o lexema com sentidos adversos. Com “*wilde grüne Gewächs*” e “*duftende Wildnis*” subentende-se que o ambiente ao redor da casa foi tão abandonado pelos cuidados de Marti que seu estado passou a ficar novamente mais próximo da “natureza original”, porém este estado do ambiente está atrelado ao processo de decadência que envolve concreta e simbolicamente as casas dos camponeses, o que não é um acaso que a casa também se tornará um *Leitmotiv* que possui um papel fundamental para entender a miséria financeira, por um lado, e da miséria moral, simbólica à qual ambos se submeteram.

Seja como atributo do estado original, seja como resultado de abandono, as variações de *wild* adquirem um aspecto curioso quando Sali e Vrenchen, ainda crianças, entram no campo abandonado para brincar, demonstrando como aquele espaço possui uma carga simbólica intensa, sobretudo quando aplicada à história dos filhos:

„begaben sich dann auf einen Streifzug in dem **wilden** Acker, da derselbe mit seinen Unkräutern, Stauden und Steinhäufen eine ungewohnte und merkwürdige **Wildnis** darstellte. Nachdem sie in der Mitte dieser grünen **Wildnis** einige Zeit hingewandert, [...]“¹⁶⁵ (KA, p. 73)

Na cena, há novamente o sentido potencial de “natureza original” que “*grünen Wildnis*” e “*wild[er] Acker*” poderiam veicular, sentido esse que é influenciado e alterado, entretanto, por toda a carga simbólica complexa do *Leitmotiv* do *Acker* [campo]. Sendo o campo o local de cobiça, de injustiça, amor e ódio, entendemos por que aqui os dois *Leitmotive* possuem uma íntima relação, afinal, se *wild* estivesse sendo atribuído em outros espaços que não o campo, poder-se-ia facilmente entendê-lo de outra forma. E o mais curioso é que há nessa passagem o *Leitmotiv* em conjunção com adjetivos que lhe fornecem um sentido não usual: o que seria uma selva curiosa e insólita [*ungewohnte e merkwürdige Wildnis*]? O estranhamento desta combinação atesta não somente o caráter obscuro que *wild* adquire quando combinado com o *Acker*, como também as constantes as vibrações premonitórias da narrativa, um aspecto que possui extrema importância nas brincadeiras aparentemente inocentes das crianças.

A única vez em que *wild* vai adquirir um sentido sem a conotação negativa, quando aplicado à espaços, é na forma de *Wildnis* e em um momento específico. Em uma das quatro ocorrências de *Wildnis* que ocorrem ao longo de toda narrativa, ele surge em uma fala do narrador quando ele reflete sobre a relação das pessoas do campo com a natureza: „*Denn die Landleute [...] setzen sich hier auf eine anmutige fernsichtige Höhe, dort an einen Waldrand, lassen ihre Lieder ertönen und die schöne Wildnis ganz behaglich auf sich einwirken.*“ (KA, p. 123) [essas pessoas do campo detêm-se aqui numa aprazível colina que oferece vista panorâmica e, ali na franja de uma floresta, entoam suas canções e se abrem prazerosamente aos influxos da bela natureza selvagem] (KP, p. 95). Nesse caso, não se pressupõe uma decadência ou um estado negativo porque o contexto em que surge é fora daqueles espaços que são marcados

¹⁶⁵ “lançaram-se em seguida a uma expedição pelo terreno selvático, uma vez que este, com suas ervas daninhas, arbustos e amontoados de pedras, representava uma selva curiosa e insólita. Depois de terem caminhado por certo tempo, de mãos dadas, pela extensão central dessa selva verde [...]” (KP, p. 15)

pelo abandono, como o campo, a taverna excluída da sociedade e a casa decaída. Além do mais, o significado positivo também pode ser motivado pelo adjetivo “*schön*” [bonita].

Distribuição e significado do *Leitmotiv wild* como atributo de espaços

	Wild	Wildnis	verwildert/
Positivo	-	schöne Wildnis (bela selva)	-
Negativo	Wilder Acker (campo selvagem)	merkwürdige Wildnis (Selva insólita)	verwilderte Kastanienbäume (castanheira selvagem)

Wild e *verwildert* vão se manifestar também na caracterização das personagens, como um atributo de sua natureza. Em um primeiro sentido, quando relacionado a comportamento e características das personagens, *wild* e *verwildert* denota uma atitude grosseira, mais intensa que o normal. As duas manifestações do *Leitmotiv* vão ser essenciais para se entender, por meio da conotação, a mudança operada no caráter de Manz e Marti e o processo de *Verwilderung* que marca o declínio de suas trajetórias. Quando os camponeses são apresentados em suas atividades no arado no início da novela, o narrador deixa bem claro a rigidez e a constância de seus movimentos – comparáveis aos astros da abóbada terrestre – e até suas características físicas são tão fixas e iguais que só é possível distingui-los pelo movimento contrário de seus gorros causado pela corrente de ar, quando eles se cruzam durante o arado no topo da colina, caminhando em direções contrárias.

À despeito da severidade descrita, os camponeses vão trilhar um caminho que os lançarão ao extremo oposto, a completa desordem. Na medida em que os dois adquirem ilegalmente partes do campo do meio, o processo que “os tornam selvagens” toma conta de seu ser. O narrador explica o sentimento doloroso de Vrenchen ao ter que crescer com um pai descontrolado: “*da es einsam in einem wüsten Hause der Tyrannei eines verwilderten Vaters anheimgegeben war*” (KA, p. 84) [uma vez que sua mãe havia morrido e ela, sozinha numa casa desolada, encontrava-se entregue à tirania de um pai embrutecido]. O adjetivo retorna quando a inimizade dos dois camponeses atinge seu

ápice e eles brigam na ponte; o narrador se refere a eles como “*die verwilderten Männer*” (KA, p. 94) [homens convertidos em feras] (KP, p. 45). Na interpretação de Titzmann (2002, p.453), seguindo a lógica da transição de um “primeiro estado” para um “segundo estado” de natureza, não é um acaso que primeiramente surja o adjetivo “*verwildert*”, e somente depois “*wild*” passe a ser um aspecto constitutivo e inerente dos pais:

Schon die syntagmatische Reihenfolge, in der die Prädikate im Text vergeben werden (erst »verwildert«, dann »wild«), zeigt, daß bei ihnen ein Prozeß der »Verwilderung« stattgefunden hat, infolgedessen sie schließlich in einem Zustand der »Wildheit« sind, der bei ihnen somit nicht ursprünglich ist. Wenn Manz und Marti dabei »wie zwei wilde Tiere« erscheinen (oder an anderer Stelle Marti »wie ein Tiger«, dann bedeutet das offenkundig, daß ihre »Verwilderung« ein negativ bewerteter Rückfall in einen nicht-menschenadäquaten, »tierischen« Zustand darstellt.¹⁶⁶

A observação de Titzmann é pertinente pois de fato *wild* enquanto traço constitutivo de Manz e Marti irá se tornar recorrente somente após os anos de decadência e selvageria. Além do trecho selecionado por Titzmann sobre quando o narrador refere-se aos dois homens que brigam como dois animais selvagens, *wild* também desponta quando Sali, já adolescente, ao ir de encontro a Vrenchen, encontra o pai dela no meio do caminho, e sua feição lhe causou inquietação: “*Der sah sehr wild und liederlich aus*” (KA, p. 97) [Tinha um aspecto bastante selvagem e desleixado] (KP, p. 51) e no momento em que Sali feri Marti: “*Sali wich aus und floh einige Schritte zurück, entsetzt über den wilden Mann*” (KA, p. 108) [Sali se desviou e recuou alguns passos, horrorizado com a selvageria do homem] (KP, p. 67). Se predicar o campo do meio, o jardim da casa de Manz após a sua decadência, ou mesmo o redor do “Jardinzinho do paraíso” com *wild* implica um valor negativo, quando relacionado à existência humana denota-se mais explicitamente ainda esse mesmo valor: de uma existência cultural ordenada e íntegra para a existência instintiva, sem regras e indigna. Por ser um atributo que joga com valores de ordem social e da civilização, *wild* vai abarcar, também, outras palavras que vão se acercar dele, como “*wüst*” (desolado), que

¹⁶⁶ “A ordem sintagmática em que os predicados são dados no texto (primeiro ‘tornado selvagem’, depois ‘selvagem’) mostra que neles ocorreu um processo de ‘selvageria’ em virtude do estado de ‘selvageria’ que eles estão e que, portanto, não é original para eles. Se Manz e Marti aparecem ‘como dois animais selvagens’ (ou noutro lugar Marti ‘como um tigre’), então isto significa obviamente que a sua ‘selvageria’ é uma recaída avaliada negativamente para um estado não humano, ‘animal’.” [Tradução minha].

está semanticamente muito próximo a *verwildert*, e “*Tiere*” (animal) e “*Tiger*” (tigre), que amplia o sentido da decadência cultural no caso dos homens, formando um campo semântico. A análise demonstra que se por um lado o lexema *wild* se destaca devido à sua recorrência em contextos diferentes, por outro há um conjunto de palavras diversas que aumentam, ainda que de forma menos perceptível, esse campo da selvageria.

Por fim, *wild* também é utilizado no caso dos *Heimatlosen* [apátridas] quando eles se encontram no Jardimzinho do Paraíso. Interessante notar que nestas personagens o lexema se assoma na forma de *wild* não *verwildert*, como destaca Titzmann (2002, p. 453), afinal não há de fato uma mudança de estado. O narrador se refere a uma mulher jovem que faz parte da trupe do violinista escuro como “*wilder Person*” [pessoa selvagem] e a um casal como “*wildes Paar*” [casal selvagem]. Segundo Titzmann, o fato deles não receberem como atributo *verwildert* é um indício de que o grupo não passou por processos culturais – entre eles de socialização, por exemplo, mas também de batismo, casamento, aquisição de propriedades etc. – e, assim, nem se coloca em questão uma possível “queda”. Na verdade, pode-se depreender que o *wild* dos apátridas aponta para um estado de vida pré-cultural. É, portanto, um significado diverso ao de *wild* quando aplicado ao comportamento decadente e violento dos camponeses. Embora compartilhem o traço de algo “não civilizado”, para os *Heimatlosen* [apátridas] isso evidencia a exclusão e o processo de marginalização que a sociedade de Seldwyla destinou a eles; para os camponeses é nada mais que o processo de autoalienação que eles causaram a si mesmo. Ainda que de origem diversa, *wild* se mantém como um valor negativo em ambos os usos, já que a narração estipula como indesejável e trágica tanto a situação de Manz e Marti como a dos apátridas, os quais deveriam ter a oportunidade de se integrarem à sociedade – um direito que é representado na narrativa de modo exemplar pela figura do violinista.

Wild enquanto uma marca não definitiva, conectado a algum traço momentâneo, também surge no texto de diversas formas. O narrador denomina Sali como “*der wilde Junge*” [o garoto selvagem] quando ele inicia o ritual de destruição da boneca durante suas brincadeiras com Vrenchen no campo central. Nesta ocorrência, *wild* denota uma ação mais violenta da criança e, em um segundo sentido, aponta um instinto destrutivo, com nuances mórbidas: “*entriß der wilde Junge seiner Gefährtin das Spielzeug und warf es hoch in die Luft.*” (KA, p.74) [o selvagem garoto arrancou o brinquedo de sua companheira e o lançou para o alto] (KP, p. 17). O comportamento de Sali parece sofrer uma influência, quase uma forma de contágio e uma contiguidade, do terreno

abandonado e suas emanações selvagens. Mais uma vez se assoma à compreensão da narrativa a interligação entre o *Leitmotiv* do *Acker* e do *wild*. O uso específico do lexema aplicado a uma criança (*jung*), porém, também parece indicar que o selvagem ganha uma conotação de um indivíduo que ainda não aprendeu todas as regras e comportamentos adequados e que seriam não-selvagens do ponto de vista da civilidade, estipulando um sentido bem diferente do comportamento dos pais; Manz e Marti se tornam selvagens como consequência de suas ações, mas o jovem Sali, naquele momento de sua infância, tem o mesmo comportamento selvagem que é justificado, no nível do discurso, pelo ambiente – o *Acker* – e também pela sua inexperiência no mundo civilizacional dos adultos.

O *Leitmotiv* também será empregado para qualificar o momento em que as crianças vão limpar o terreno após Manz ter adquirido o restante do campo na disputa jurídica: “*Denn da es eine außerordentliche, gleichsam wilde Arbeit war, bei der keine Regel und keine Sorgfalt erheischt wurde, so galt sie als eine Lust.*“ (KA, p. 80) [Pois como se tratava de um trabalho extraordinário, como que desordenado [selvagem], para o qual não se requeria nenhuma regra nem cuidado algum, ele foi considerado uma diversão] (KP, p. 26). Aqui, tanto a atividade caótica como o próprio estado selvagem do campo do meio compartilham um denominador comum: a natureza desordenada e sem regras, sem uma instância culturalizada. Este aspecto “desregrado” se reflete na esposa de Manz por meio de uma quebra de decoro que diz respeito às regras a mesa e na rejeição de um comportamento prudente e comedido: „*Ihre Naschhaftigkeit wurde zu wilder Begehrlichkeit, ihre Zungenfertigkeit zu einem grundfalschen und verlogenen Schmeichel- und Verleumdungswesen.*“ (KA, p. 84) [O seu gosto por petiscar transformou-se em descontrolada glotonaria, sua língua afiada mudou-se em maledicência profundamente falsa e mentirosa] (KP, p. 31).

Curiosamente, *wild* caracteriza não apenas a existência marginalizada e fora de padrões culturais dos apátridas, como também sua música, uma “*wilde Musik*” [música selvagem], que eles a tocam durante a festa no Jardimzinho do paraíso; até mesmo o modo como eles tocam, especialmente o Violinista escuro, é taxada como *wild*: “*oben strich der schwärzliche Kerl die Geige noch einmal so wild, sprang und hüpfte wie ein Gespenst*” (KA, p. 140) [o sujeito escuro, mais uma vez, atacou selvagemmente o violino, pulando e saltitando como um espectro] (KP, p. 120). No nível da *histoire*, o adjetivo assinala o entusiasmo e enleio da ‘comitiva desvairada’ dos apátridas. No nível do discurso, porém, ele revela novamente o valor negativo que só confirma o sentido que o

adjetivo adquire ao longo da novela. Na perspectiva de Titzmann (2002, p. 451), o aspecto selvagem – não civilizado – invade até os poucos elementos culturais que os apátridas possuem, como a música. O argumento do crítico pode, contudo, ser repensado, já que o atributo selvagem conectado à música tem outro potencial de, ao invés de apontar indícios culturais, aprofundar o caráter bárbaro que os processos civilizatórios tentam abrandar.

Quem teoriza a respeito desta qualidade da música é Nietzsche, ao estipular que, simbolicamente, há dois representantes de “dois mundos artísticos diferentes em sua essência mais funda” (2017, p. 94), Apolo e Dionísio. Para o escritor alemão, há uma oposição abismal entre o que ele chama de arte apolínea e dionisíaca; a primeira possui a exigência de proposições como “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”, ou seja, de preceitos de autocontrole e equilíbrio a partir de uma ordem racional; ao passo que a arte dionisíaca se sustenta na “autoexaltação” e no “desmedido” (2017, p. 37), libertada da necessidade de domínio. A arte plástica seria a arte apolínea por excelência, e a música a representante máxima da arte dionisíaca. Nesse sentido, a música é o oposto selvagem e dionisíaco da civilização por se tratar de uma arte que não se dirige à razão, mas excita as emoções, fala através da embriaguez e expõe as contradições, tudo que foge de um mundo construído no comedimento e na razão. As asserções de Nietzsche, o qual não cria, mas potencializa uma tendência que vinha crescendo desde o início do século XIX, ajuda a entender o papel da música na composição da personagem do violinista, que não abranda seu traço bárbaro, senão o leva às últimas consequências, expondo mais uma vez sua natureza dionisíaca, que não se preocupa com instituições da ordem civilizacional, como casamento e religião, cujos intuitos são controlar, de certa forma, as pulsões do ser humano. Nesta chave de leitura, *wild* representa um comportamento libertário e fora do alcance civilizacional, características que irão se mostrar mais evidentemente nos traços do violinista escuro, *Leitmotiv* a ser analisado mais adiante.

Não obstante os vários usos de *wild*, ele figura por fim no comportamento dos filhos, porém adquire um sentido diverso de quando surge nos pais ou até mesmo nos *Heimatlosen* [apátridas]. A recorrência do adjetivo no caso dos jovens se intensifica conforme eles vão se encaminhando para o ato derradeiro. *Wild* aplicado à Vrenchen conota a inclinação amorosa e erótica: “*tobte ihm das Brautwesen im Blute, und je hoffnungsloser es war, um so wilder und unbezwinglicher.*“ (KA, p.138) [a condição de noiva inflamava-lhe o sangue, de maneira tanto mais selvagem e indômita quanto mais

desesperançada se sentia] (KP, p. 118), a qual irá ser representada na forma de um desejo selvagem: “*das weibliche Gefühl des jungen Mädchens ward in ihm auf der Stelle zu einem **wilden** und heißen Verlangen und eine glühende Klarheit erhellte ihm die Sinne.*” (KA, p. 142) [o sentimento feminino da jovem enamorada converteu-se de pronto para ele num caloroso, selvagem desejo, e uma clareza ardente abriu-lhes os sentidos] (KP, p. 124). Diferentemente dos pais, cujos pensamentos ficaram “tão curtos como palha triturada” (KP, p. 28), o processo de selvageria causou-lhes clareza de ideias; quanto mais selvagem, mais conscientes eles ficavam da própria situação, um caminho totalmente inverso dos pais.

Curiosamente, é a ‘*wilde Musik*’ que lança os jovens à pulsão mais instintiva quando estão na taverna: “*Als es aber die **wilde** Musik hörte, welche vom Estrich ertönte, vergaß es sein Leid und verlangte endlich nichts als mit Sali zu tanzen.*” (KA, p. 133) [Ao ouvir, contudo, a intempestiva [selvagem] música que ressoava no pavimento, ela se esqueceu de todas as suas penas e não desejou outra coisa senão finalmente dançar com Sali.] (KP, p. 108). O caráter dionísio, selvagem da música os contagia e potencializa o aspecto desmedido de seu comportamento. Titzmann (2002, P. 458) afirma que enquanto *wild* em outros contextos está correlacionado a um valor cultural – e à sua ausência –, com os jovens amantes o que fica subentendido além disso é uma grande afetividade, não sendo um acaso que também a palavra *Leidenschaft* [paixão] esteja continuamente presente a partir das cenas na taverna.

Como *wild*, no caso dos jovens, está enraizado em um mundo dos apelos sensíveis e passionais, outra manifestação que vêm à tona e conjugada sob o signo selvagem é o sentimento de culpa de Sali e Vrenchen, que ocorre quando eles estão acompanhando o grupo do *Heimatlosen* passeando pelos campos, e passam justamente perto do que restou do campo do meio: *ergriff sie eine schmerzhaft **wilde** Laune*” (KP, p. 140) [são acometidos por uma sensação dolorosamente selvagem] (KA, p.120). Se no nível da *histoire*, a palavra denota a intensidade e a impetuosidade do momento, no nível do discurso ela reavive a culpa e o ódio avassalador dos pais, resgatando todo o campo semântico da selvageria conectada a eles e a seu ato de injustiça. Em uma das duas últimas ocorrências, *wild* ressurge em seu sentido mais intenso e pungente, e se torna o impulso para a ação final de Sali quando os jovens estão se preparando para entrar na embarcação que será o seu último lugar que vão ocupar na vida: “*In **wilder** Laune begann er unverweilt die starken Seile loszubinden*” (KA, p. 143) [Tomado por

uma disposição selvagem, Sali começou sem demora a soltar as grossas amarras] (KP, p. 126).

Depois do momento em que se preparam para o ato derradeiro, *wild* irá surgir novamente, porém será pela última vez. Este estado indomável, motivado pela selvageria, encontra seu ápice na cena final. Mas agora o *Leitmotiv* não figura mais no comportamento, desejo ou característica das personagens, senão no discurso do jornal que o narrador emula para notificar o leitor das cenas posteriores. Na visão jornalística, o ato de suicídio dos jovens é entendido como um indício das distorções de sentimentos que começam a ser habituais na cidade de Seldwyla. As palavras finais da narrativa trazem justamente *wild* – acompanhado mais uma vez de *Leidenschaft* [paixão] – para exemplificar o ímpeto deste sentimento que perturba os costumes e os limites da prudência: “*ein Zeichen von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften.*” (KA, p. 144) [“o que constitui novo indício de que cada vez mais a imoralidade se alastra e as paixões se embrutecem] (KP, p. 128).

Verwildert retorna para concluir um ciclo. Esta forma é a primeira que aparece – antes mesmo de qualquer ocorrência de *wild* – como atributo do campo do meio: um “*verwildert[es] Wesen*”. O narrador incorpora o tom jornalístico para emular não somente o caráter objetivo próprio de um jornal, como também o julgamento jornalístico, que interpreta o ato dos amantes como um “embrutecimento das paixões” [*Verwilderung der Leidenschaft*]. Segunda a visão desta sociedade, os jovens se renderam ao instinto, negando a própria civilidade. Assim afirma Titzmann (2002, p. 456):

„Die Gesellschaft, repräsentiert durch die öffentliche Meinung der Presse, spricht von »Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften«, also einem Rückfall in »Natur«“.¹⁶⁷

Quando veiculado ao caráter dos pais, *wild* possui uma carga evidentemente negativa e o tornar-se selvagem pressupõe uma queda, uma “desculturalização”. Especificamente para os pais, o atributo não indica um “retorno à natureza”, uma interpretação vista com otimismo a partir do projeto idealista-romântico de Rousseau, senão a ideia contrária: os pais são despojados do que os determina como humanos civilizados e isso é uma das tragédias da novela. Esta mesma premissa pode ser aplicada

¹⁶⁷ “A sociedade, representada pela opinião pública da imprensa, fala de ‘desmoralização e selvageria das paixões’, ou seja, de uma reversão à ‘natureza’”.

aos filhos, que possuem o processo de selvageria refletido na paixão fervorosa – uma outra forma de decadência que também implica um despojamento da ordem civilizacional. O uso de *wild* nos comportamentos de Sali e Vrenchen conota o desejo natural e indomado, e assim como as ervas selvagens crescem sem ordenação alguma no campo e os pais perdem o controle da própria vida, também seu sentimento é descontrolado, uma forma pura do desejo que não condiz com os padrões da civilização que tentam refrear as pulsões.

Leitmotiv: Stein (pedra)

O *Leitmotiv* da pedra está intimamente conectado ao *Leitmotiv* do *Acker* [campo] e ao do *wild*, já que o espaço inculto do campo central está coberto por pedras como parte de sua composição abandonada: “mit **Steinen** und hohem Unkraut bedeckt” (KA, p. 69) [coberto por pedras e mato alto] (KP, p.8). Além das pedras já ali presentes, ele também começa a receber as pedras que são arremessadas como resíduo do arado de Manz e Marti: “Wenn sie einen **Stein** in ihren Furchen fanden, so warfen sie denselben auf den wüsten Acker in der Mitte” (KA, p.70) [quando encontravam uma pedra nos seus sulcos, arremessavam-na na direção do campo baldio ao meio] (KP, p. 10), um volume que cresce mais ainda com a invasão.

A pedra é um componente fundamental nas cenas iniciais da novela pois ela é, de fato, um item concreto do cenário que indica o estado selvagem e não cultivado do campo abandonado, funcionando também como um contraponto aos campos vizinhos férteis e bem cuidados. De modo simbólico, após as primeiras invasões de Manz e Marti, as pedras começam a representar o descomedimento da ação dos camponeses, de tal maneira que, devido à grande quantidade de resíduo de arado – afinal quanto mais eles invadem o terreno alheio, mais materiais inapropriados eles encontram e arremessam – começa a se formar no campo abandonado um amontoado de pedras: “Die **Steine** wurden immer mehr zusammengedrängt und bildeten schon einen ordentlichen Grat auf der ganzen Länge des Ackers” (KA, p. 77) [As pedras foram sendo cada vez mais amontoadas e já formavam uma verdadeira crista ao longo de toda a extensão do campo] (KP, p. 21). A pedra se torna, assim, um sinal visualmente expresso na paisagem do lugar, representando o abuso e a injustiça da ação dos personagens; a imagem desta crista de pedras traduz em imagem a dívida crescente dos dois camponeses, observa Koebner (1997, p. 226).

Enquanto um símbolo de injustiça, que também indica o crescimento do estado selvagem, as pedras contribuem para construir a nuance insólita e obscura da atmosfera do campo do meio, quando as crianças vão passear por ele: “[*sie*] *begaben sich dann auf eine Streifzug in dem wilden Acker, da derselbe mit seinen Unkräutern, Stauden und **Steinhaufen** eine ungewohnte und merkwürdige Wildnis darstellte.*” (KA, p. 73) [lançaram-se em seguida a uma expedição pelo terreno selvático, uma vez que este, com suas ervas daninhas, arbustos e amontoados de pedras, representava uma selva curiosa e insólita] (KP, p. 15).

O aumento da pilha de pedras começa a assinalar não apenas o ato ilícito dos pais como também a separação física das crianças: “[*der **Steinkaam***] *war schon so hoch, daß die Kinder, obgleich sie gewachsen waren, sich nicht mehr sehen konnten*” (KA, p. 77) [já estava tão alta que as crianças, embora estivessem crescidas, não podiam avistar-se] (KP, p. 21). De um obstáculo físico para um obstáculo pessoal, o amontoado torna-se um objeto com o qual elas precisam medir forças: „*Dennoch nahmen sie während jeder Ernte, wenn alles auf den Äckern war, einmal Gelegenheit, den wilden **Steinkamm**, der sie trennte, zu besteigen und sich gegenseitig von demselben herunterzustoßen*“ (KA, p. 77) [Todavia, elas aproveitavam a ocasião de cada colheita, [...] para galgarem a escarpada crista de pedras que as separava e se empurrarem mutuamente para baixo] (KP, p. 22). A ação das crianças frente ao objeto construído pelos pais é significativa da interação entre eles, como observa Koebner (1997, p. 226):

Die Bauern haben eine reale und zugleich zeichenhafte Mauer zwischen sich aufgehäuft. Nur Sali und Vrenchen erklettern diese Mauer und versuchen, im Spiel sich gegenseitig hinabzustoßen: Sie können das Hindernis überwinden; zugleich führen sie vor, was die beiden Alten dann nicht im Spiel, sondern im unversöhnlichen Ernst miteinander anstellen.¹⁶⁸

A barreira de pedras materialmente produzida no campo se transfere para a vida de modo subjetivo, e depois de criar um empecilho físico e pessoal, a pedra figurará mais uma vez em suas vidas, com o mesmo sentido, como um entrave moral para sua união, quando Vrenchen reconhece que toda a situação deles seria “[*ein*] **Grundstein unserer Ehe**” (KA, p. 112) [pedra fundamental de nosso casamento].

¹⁶⁸ “Os camponeses empilharam um muro real e, ao mesmo tempo, simbólico entre eles. Apenas Sali e Vrenchen escalam este muro e tentam empurrar um ao outro para baixo num jogo: eles são capazes de ultrapassar o obstáculo; ao mesmo tempo, ele demonstra para as crianças o que os dois adultos fizeram um ao outro não em jogo – como eles – mas com uma seriedade irreconciliável.” [Tradução minha]

A pedra irá dar forma tanto à culpa dos pais como à dos filhos, um sentimento que se torna tão desproporcional que irá ultrapassar a culpa individual dos personagens da novela e se estender à culpa do mundo, um movimento que se generaliza para elevar o ato dos pais a um julgamento moral e apresentá-lo como um pecado que engloba todos as outras falhas do ser humano, como afirma o narrador sobre o trabalho de Manz para recolher as pedras do terreno: “*Es wollte kein Ende nehmen und alle **Steine** der Welt schienen da beisammen zu sein.*” (KA, p. 81) [Não acabava nunca e todas as pedras do mundo pareciam estar ali reunidas] (KP, p. 27). Como observa Kaiser (1987, p. 298), as incontáveis pedras que começam a habitar o espaço revelam que não se trata mais de uma culpa específica e isolada, mas de um crime contra a história.

O amontoado permanece ali ao longo dos anos e sua imagem retorna quando Sali e Vrenchen, então adolescentes, se encaminham para o campo selvagem – onde mais? – para se encontrarem escondidos; desta vez, o narrador denomina-o como “*ungerechte Steinhäufen*” (KA, p. 102) [iníquo amontoado de pedras] (KP, p. 58). A dimensão profunda da culpa se entranha nos jovens, porém ela não parece estar presente no início desta cena do encontro secreto. Como foi visto, pode-se pressupor que na infância eles eram ingênuos quanto às ações iníquas dos pais, mas a partir desta cena e dos agentes que se movem nela, o erro dos pais submerge à consciência e os jovens herdaram, involuntariamente, a culpa. O enleio amoroso-erótico que eles vivenciam no momento do encontro é rompido pela aparição do violinista e eles são retirados bruscamente de seus delírios amorosos. A partir desse momento eles reconhecem explicitamente a culpa e reconhecem que ela está no caminho da sua felicidade, uma constatação que é simbolicamente sugerida pela imagem da pedra que se faz presente, agora, como representante de seu estado de alma:

Als er verschwunden, ließ sich das Paar ganz mutlos und betrübt auf die Steine nieder; sie ließen ihre verschlungenen Hände fahren und stützten die traurigen Köpfe darauf; denn die Erscheinung des Geigers und seine Worte hatten sie aus der glücklichen Vergessenheit gerissen, in welcher sie wie zwei Kinder auf und ab gewandelt, und wie sie nun auf dem harten Grund ihres Elendes saßen, verdunkelte sich das heitere Lebenslicht und ihre Gemüter wurden so schwer wie **Steine**.¹⁶⁹ (KA, p. 104)

¹⁶⁹ “Quando ele desapareceu, o casal se sentou em profundo desalento e consternação sobre as pedras; separaram as mãos até então enlaçadas e apoiaram sobre estas as tristes cabeças. Pois a aparição e as palavras do violinista escuro arrancaram-nos do venturoso esquecimento em que se compraziam como duas crianças; e ao se verem assim no duro chão de sua miséria, ensombreceu-se a serena alegre que os iluminava e suas almas se tornaram pesadas como pedras.” (KP, p. 60)

Estando no campo selvagem e com as “consciências pesadas como pedra”, Sali e Vrenchen são surpreendidos uma segunda vez pela intromissão de Marti, que os flagra juntos. Com Marti furioso, desenrola-se uma briga entre eles, e Sali fere seriamente o pai de Vrenchen com uma pedra, o objeto que fora, anteriormente, umas das evidências do ato ilícito. Ao se tornar um objeto que traz em si o potencial destrutivo, a pedra logra o poder máximo da destruição – a morte –, cuja face já havia sido revelada anteriormente nas atividades infantis de Sali e Vrenchen no campo central, quando o menino destrói a boneca com uma pedrada e a enterra sob uma lápide de pedras: “*Dann wurde sie [die Puppe] hoch in die Stengel der Distel gesetzt und eine Weile mit vereinten Blicken angeschaut, bis der Knabe sie genugsam besehen und mit einem **Steine** herunterwarf.*” (KA, p. 73) [Foi colocada [a boneca] então sobre os pedúnculos mais altos dos cardos e contemplada durante algum tempo com olhares enlaçados, até que o menino se fartou de mirá-la e a derrubou com uma pedrada] (KP, p. 17).

O peso e a incomensurabilidade da culpa serão tão grandes que a imagem da pedra, ao longo da história da história, vai perder a dimensão temporal e sua curvatura ganhar uma forma ameaçadora:

Er [Manz] hatte vorher einen graden Strich gezogen als Grenzscheide und belastete nun dies Fleckchen Erde mit allen **Steinen**, welche beide Männer seit unvordenklichen Zeiten herübergeworfen, so daß eine gewaltige Pyramide entstand.¹⁷⁰ (KA, p. 81)

Inevitavelmente, na pedra se encarna a culpa e a destruição de modo tão acentuado que ela se transforma em um objeto memorativo, e após estender o seu poder ao mundo, e tornar-se tão antiga a ponto de se esquecerem o início do que a gerou e adquirir uma forma desproporcional, ela se transfigura em um monumento, um *Denkmal*, que Marti exhibe em forma de troféu:

Erst als die Sache schon beinahe fertig, hörte er von dem schönen Denkmal, welches Manz da errichtet, rannte voll Wut hinaus, sah die Bescherung, rannte zurück und holte den Gemeindeammann, um vorläufig gegen den **Steinhaufen** zu protestieren und den Fleck gerichtlich in Beschlag nehmen zu lassen, und von diesem Tage an lagen die zwei Bauern im Prozeß miteinander und ruhten nicht, ehe sie beide zugrunde gerichtet waren.¹⁷¹ (KA, p. 81)

¹⁷⁰ “Manz traçara anteriormente um sulco reto como marca divisória e atulhou então esse pedacinho de terra com todas as pedras que ambos haviam arremessado ao campo abandonado desde tempos imemoriais, de tal forma que daí surgiu uma imponente pirâmide.” (KP, p. 27).

¹⁷¹ “Somente quando a coisa já estava praticamente feita, ele ouviu falarem do belo monumento erigido por Manz, saiu correndo para lá tomado de cólera, viu a oferenda, correu de volta e foi buscar o oficial de

Se Marti utiliza a pilha de pedras, em um primeiro momento, como símbolo de sua vitória e como provocação, mais tarde ela será reconhecida como lembrança trágica para os tempos vindouros. Nessa acepção, o *Leitmotiv* possui reminiscências do símbolo da pedra estipulado pela tradição literária, que simboliza, entre outras coisas, a eternidade (cf. Butzer, 2012, p. 422). A pedra, com sua composição pouco alterável com as intempéries temporais, é o material ideal para registrar eternamente a ação de Manz e Marti: “Denn das Fleckchen Erde mit dem **Steinhaufen** darüber, auf welchem bereits wieder ein Wald von Nesseln und Disteln blühte, war nur noch der erste Keim oder der **Grundstein** einer verworrenen Geschichte und Lebensweise” (KA, p. 82) [Pois o pedacinho de terra com o amontoado de pedras, onde já florescia novamente uma selva de urtigas e cardos, representou apenas o primeiro germe ou a pedra fundamental de uma intrincada história e de um modo de vida] (KP, p. 29).

Vale ressaltar que a imagem da pedra também tem sua recorrência ligada à ideia da ilusão do olhar (*Augentäuschung*) na cena de abertura em que o narrador descreve os vincos das calças dos vizinhos que possuíam um traço tão inalterável que pareciam “talhadas em pedras” (KP, p. 8) [*wie in Stein gemeißelt aussah*] (KA, p. 70). Se o comentário do narrador poderia ser visto como constatação da imutabilidade da cena e da segurança dos camponeses – uma observação que parece condizer com as naturezas “bem-construídas” deles e com ambiente harmonioso e imperturbável da cena –, em um segundo momento esta mesma imagem faria o leitor considerar que se trata de uma ilusão, uma vez que conforme a leitura avança ele percebe que as coisas não estão tão ordenadas assim – o leitor também sabe que eventualmente os pais vão se tornar inimigos. A ambiguidade deste idílio é sugerida, entre outras coisas, pela comparação com a pedra – um sentido que não estava previsto e que, ao mesmo tempo, alerta o leitor para interpretações equivocadas (*Missverständnis*) que podem surgir à primeira vista.

Leitmotiv: Schwarzer Geiger (violinista escuro)

justiça da comunidade' para lavrar um protesto preliminar contra o amontoado de pedras e solicitar judicialmente o embargo dessa nesga de terra.” (KP, p. 27)

Como personagem, o violinista escuro terá funções diferentes dos três *Leitmotive* analisados acima, já que estes últimos são empregados, no nível da *histoire*, sobretudo como componentes do cenário ou como atributos. O violinista não está presente na história desde o começo, porém é mencionado por Manz e Marti em uma conversa logo nas primeiras páginas da novela, antes mesmo de iniciada a invasão do terreno do meio. Os camponeses comentam como é uma pena o campo estar abandonado há mais de vinte anos, pois ninguém sabe onde estão os descendentes do dono, que era um trompetista. Eles então argumentam que mesmo se o neto do trompetista – que se julga ser o violinista escuro – soubesse que o campo era dele, não faria bom uso: “*Was täte er [der Geiger] aber damit? Einen Monat lang sich besaufen und dann nach wie vor! Zudem, wer dürfte da einen Wink geben, da man es doch nicht sicher wissen kann!*“ (KA, p. 72) [E o que ele faria com isso? Encheria a cara durante um mês e depois voltaria a ser tudo como antes. Além disso, quem poderia fazer um aceno nessa direção, se a gente nunca pode ter certeza?] (KP, p. 14). A conversa dos dois camponeses serve para inserir a figura do violinista, mesmo que ele não se materialize naquele momento, mas também para introduzir o teor mesquinho com o qual Manz e Marti vão tratar a história do violinista, o que de certa forma denuncia a ação transgressora que está por vir:

»Da könnte man eine schöne Geschichte anrichten!« antwortete Manz, »wir haben so genug zu tun, diesem **Geiger** das Heimatsrecht in unserer Gemeinde abzustreiten, da man uns den Fetzeln fortwährend aufhalsen will. Haben sich seine Eltern einmal unter die Heimatlosen begeben, so mag er auch dableiben und dem Kesselvolk das Geigelein streichen. Wie in aller Welt können wir wissen, daß er des Trompeters Sohnessohn ist? Was mich betrifft, wenn ich den Alten auch in dem dunklen Gesicht vollkommen zu erkennen glaube, so sage ich: irren ist menschlich, und das geringste Fetzchen Papier, ein Stücklein von einem Taufschein würde meinem Gewissen besser tun als zehn sündhafte Menschengesichter!«¹⁷² (KA, p. 72)

No nível da *histoire*, o violinista é um tipo social – sem nome próprio – que não possui certidão de batismo nem direito civis, e, assim, não pode reivindicar a posse do campo selvagem. Sua existência é pautada pela injustiça social, uma crítica à sociedade

¹⁷² “– A gente poderia arranjar uma bela encrenca! – respondeu Manz. – Já nos dá suficiente trabalho ter de recusar a esse violinista direito de cidadania em nossa comunidade – uma vez que estão sempre querendo nos empurrar esse maltrapilho. Se os seus pais se bandearam para o meio dos andarilhos, que permaneça então com eles e toque o seu violininho para esse povo de paneleiros. E como é que podemos saber, por esse mundão de Deus, se ele é de fato o filho do filho do trombeteiro? No que me diz respeito, se acredito reconhecer plenamente o velho nesse rosto escuro, digo então a mim mesmo: errar é humano, e a menor tirinha de papel, um pedacinho da certidão de nascimento de batismo, tranquilizaria a minha consciência mais do que dez fisionomias de pecadores!” (KP, p. 14)

de Seldwyla que o narrador deixa bem claro quando expõe, como no diálogo acima, a hipocrisia dos cidadãos que tentam validar os motivos torpes pelos quais se impossibilita o direito do violinista. A menção à pia batismal assinala o julgamento moral deturpado, mostrando como a religião possui, na verdade, uma função meramente conectada à burocracia das leis da sociedade e que servem tão somente para excluir indivíduos.

Como visto na análise anterior, o violinista é intimamente conectado ao *Leitmotiv* do campo (*Acker*) e do selvagem (*wild*). Quando veiculado ao campo, a função metonímica do violinista é a do sujeito que sofre as injustiças das ações de Manz e Marti, além de ser o elo que une a história dos pais – já que é parte indissociável do enredo de decadência deles, afinal é seu terreno que está em disputa – e a história dos filhos, pois na segunda metade da novela Sali e Vrenchen irão encontrá-lo e estabelecer relações com ele e seu grupo de apátridas. Já quando ele está ligado a *wild*, no nível da *histoire*, a narrativa acentua a marginalização involuntária que a sociedade de Seldwyla impôs a ele.

A figura do violinista surge em dois momentos cruciais da narrativa, e toda vez que isso ocorre, ele causa alguma perturbação. Se no nível metonímico sua imagem é de um indivíduo marginalizado e injustiçado, no nível simbólico assume conotações macabras e premonitórias. Isto pode ser percebido quando os jovens se encontraram escondidos de Marti. O reencontro na vida adulta é marcado por uma atmosfera idílica que buscava emular a mesma da infância¹⁷³; o narrador descreve seu estado como se eles estivessem “esquecidos de si”. A aparição do violinista nesta cena não apenas interrompe essa atmosfera como ocasiona sentimentos de mau-agouro e tristeza, sensações que evocam nos jovens toda a história iníqua dos pais no trecho já citado:

denn die Erscheinung des **Geigers** und seine Worte hatten sie aus der glücklichen Vergessenheit gerissen, in welcher sie wie zwei Kinder auf und ab gewandelt, und wie sie nun auf dem harten Grund ihres Elendes saßen, verdunkelte sich das heitere Lebenslicht und ihre Gemüter wurden so schwer wie Steine.“¹⁷⁴ (KA, p. 104)

¹⁷³ “Sali tenta contar os dentes da moça, como fizera antes. Se a brincadeira infantil era uma antecipação do amor, o amor é agora um recurso à infância. ‘Sua criança’, diz Vreli a Sali; ‘minha querida criança’”. (Kaiser, 1987, p. 269) [Tradução minha].

¹⁷⁴ “Pois a aparição e as palavras do violinista escuro arrancaram-nos do venturoso esquecimento em que se compraziam como duas crianças; e ao se verem assim no duro chão da miséria, ensombreciu-se a serena alegria que os iluminava e suas almas se tornaram pesadas como pedras” (KP, p.60).

Para os jovens, a aparência do violinista possui algo de fantasmagórico e de estranheza devido à sua aparição repentina e quase inexplicável: “*sahen sie plötzlich einen andern dunklen Stern vor sich hergehen, einen schwärzlichen Kerl, von dem sie nicht wußten, woher er so unversehens gekommen.*” (KA, p. 102) [avistaram de repente um outro astro escuro caminhando à frente, um sujeito enegrecido que não sabiam como pudera surgir tão subitamente] (KP, p. 57). De forma oportuna, o efeito da presença do violinista está também conectado ao *Leitmotiv* da pedra e suas vibrações sombrias; ironicamente, ele surpreende os jovens ao pular justamente o amontoado de pedras, símbolo maior do ato ilícito dos pais: “*Plötzlich sprang der schwarze Geiger mit einem Satze auf die rotbekleidete Steinmasse hinauf*” (KA, p. 102) [De repente o violinista escuro se lançou de um salto sobre esse aglomerado de pedras revestido de vermelho] (KP, p. 58)

A segunda vez em que o violinista tem uma participação importante na narrativa é quando Sali e Vrenchen o encontram na taverna “Jardinzinho do paraíso”. A conexão entre os dois momentos de encontro do casal com o violinista – no campo selvagem e o Jardinzinho – é estabelecido até mesmo pelo próprio músico: “*»Ich habe doch gewußt, daß ich euch noch einmal aufspielen werde! So macht euch nur recht lustig, ihr Schätzchen, und tut mir Bescheid!«*” (KA, p. 134) [Eu sabia muito bem que ainda haveria de tocar para vocês! Que vocês se divirtam então, meus queridinhos, e brindem comigo!] (KP, p. 110). Assim como no campo selvagem, Vrenchen se assusta novamente com a estranheza de sua imagem; a diferença agora é que Sali e Vrenchen possuem a experiência da morte psíquica de Marti como acontecimento que se interpõe entre os dois encontros com o violinista. Desta vez, a estranheza da imagem do injustiçado não os pesa na alma e o retira do esquecimento, mas sim os atira ao estado de inconsciência:

Er bot Sali das volle Glas und Sali trank und tat ihm Bescheid. Als der **Geiger** sah, wie erschrocken Vrenchen war, suchte er ihm freundlich zuzureden und machte einige fast anmutige Scherze, die es zum Lachen brachten. Es ermunterte sich wieder, und nun waren sie froh, hier einen Bekannten zu haben und gewissermaßen unter dem besondern Schutze des **Geigers** zu stehen. Sie tanzten nun ohne Unterlaß, sich und die Welt vergessend in dem Drehen, Singen und Lärmen [...] ¹⁷⁵ (KA, p. 134)

¹⁷⁵ “Ofereceu a Sali um copo cheio e este bebeu e lhe fez um brinde. Ao perceber quão assustada estava Vrenchen, o violinista dirigiu-lhes palavras amáveis e fez algumas brincadeiras quase cavalheirescas, que a levaram ao riso. Ela se animou novamente e então os jovens ficaram felizes por [...] encontrar-se sob a proteção do violinista. Assim, dançaram sem interrupção, esquecendo-se de si mesmo e do mundo em meio aos rodopios, cantos e ruídos” (KP, p. 110)

Dentro da crítica kelleriana, o violinista tem uma importante dimensão simbólica devido à sua figura dúbia, já que além de um errante – *Wanderer* – injustiçado pela sociedade e por Marti e Manz, ele condensa traços demoníacos e dionisíacos. Sua nuance diabólica é representada primeiramente pela descrição de suas características físicas, que apresenta traços obscuros e algo estranho, sobretudo da perspectiva dos jovens e da primeira vez que eles o encontram. Suas características lhes causam incômodo, e os jovens não conseguem aprender de modo racional diversas delas:

In der Tat besaß er eine schreckbare Nase, welche wie ein großes Winkelmaß aus dem dürren schwarzen Gesicht ragte oder eigentlich mehr einem tüchtigen Knebel oder Prügel glich, welcher in dies Gesicht geworfen worden war und unter dem ein kleines rundes Löchelchen von einem Munde sich seltsam stützte und zusammenzog, aus dem er unaufhörlich pustete, pfiß und zischte. Dazu stand das kleine Filzhütchen ganz unheimlich, welches nicht rund und nicht eckig und so sonderlich geformt war, daß es alle Augenblicke seine Gestalt zu verändern schien, obgleich es unbeweglich saß, und von den Augen des Kerls war fast nichts als das Weiße zu sehen, da die Sterne unaufhörlich auf einer blitzschnellen Wanderung begriffen waren und wie zwei Hasen im Zickzack umhersprangen.¹⁷⁶ (KA, p. 103)

Entretanto, a natureza algo diabólica se sobressai quando o violinista está com sua trupe vagueando pelas montanhas, após sair do “Jardinzinho do paraíso”:

Sie tanzten auch den Hügel hinauf, über welchen der **Geiger** sie führte, wo die drei Äcker lagen, und oben strich der schwärzliche Kerl die Geige noch einmal so wild, sprang und hüpfte wie ein Gespenst, und seine Gefährten blieben nicht zurück in der Ausgelassenheit, so daß es ein wahrer Blocksberg war in der stillen Höhe; [...] Sali faßte Vrenchen fester in den Arm und zwang es still zu stehen; denn er war zuerst zu sich gekommen. (KA, p. 140)¹⁷⁷

¹⁷⁶ “Ele possuía de fato um nariz amedrontador, que se destacava do rosto escuro e macilento como um angulário ou, melhor dizendo, assemelhava-se a um imponente garrote ou porrete que houvesse sido arremessado nesse rosto e sob o qual o buraquinho redondo de uma boca pasmava, se espantava e se contraía de maneira curiosa, e pelo qual ele soprava, assobiava e silvava incessantemente. Ademais, o pequeno chapeuzinho de feltro tinha um quê de sinistro, com seu formato tão insólito, nem arredondado nem anguloso, parecendo a todo instante mudar de posição, embora permanecesse inalterável sobre a cabeça do sujeito; de seus olhos quase que não se podia perceber nada além da superfície branca, já que as pupilas se encontravam ininterruptamente num movimento vertiginoso, saltando em zigue-zague como duas lebres. (KP, p. 110)

¹⁷⁷ “Dançando, subiram ainda a colina pela qual o violinista os conduziu e onde se estendiam os três campos; chegando ao topo, o sujeito escuro, mais uma vez, atacou selvagememente seu violino, pulando e saltitando como um espectro e seus companheiros não ficavam atrás na animação, de tal modo que no silencioso monte se desenrolava um verdadeiro cortejo de bruxas e feiticeiros. Sali agarrou Vrenchen firmemente pelo braço e a obrigou a deter-se; pois ele foi o primeiro a voltar a si.” (KP, p. 120)

Neste trecho, algumas ocorrências chamam a atenção: o narrador se refere à montanha em que o grupo está como uma verdadeira “*Blocksberg*”, aludindo à conhecida colina localizada no norte da Alemanha, onde “feiticeiros, bruxas e demais seres ímpios se reúnem, segundo lendas populares, para celebrar uma festa orgiástica conhecida como dia de Santa Valpurgis.” (Cf. Mazzari, nota 28)¹⁷⁸. Além do mais, o aspecto fantasmagórico (*Gespent*) do violinista é mencionado pela segunda vez – a primeira vez foi enquanto estava tocando seu violino na taverna, e saltitava como um “fantasma” [*hüpfte wie ein Gespent*] –, sendo que também no primeiro encontro com os jovens o narrador o denomina como “*dunklen Stern*” [astro obscuro]. Todos esses codinomes atestam sua existência sobrenatural e sua liderança da ‘comitiva tresloucada’ pode ser entendida como a dança da morte (*la danse macabre*), uma imagem recorrente da morte a partir das catástrofes da peste negra. Nesta interpretação, o violinista, em sua posição de guia da procissão, é a própria morte encarnada¹⁷⁹ em sua responsabilidade de levar os pecadores ao seu destino mortal. Vale ressaltar que também o violino é, desde o período barroco, um instrumento tradicionalmente atribuído ao diabo, uma representação que evoca, entre diversas outras produções artísticas, a sonata de violina composta por Giuseppe Tartini, que ficou conhecida como *O trilo do diabo* (cf. Koebner, 1997, p. 222). Além da atribuição barroco-demoníaca, vemos no dicionário de símbolos literários de Butzer (2012, p. 146-147) que o violino surge ainda como símbolo da morte e de uma arte anti-burguesa e erótica.

Como já mencionado, o reencontro de Sali e Vrenchen é pautado por uma tentativa fracassada de reconstrução do idílio da infância com a intrusão justamente da figura do violinista. Mas a questão é que os jovens não avistam primeiramente o andarilho no campo abandonado, mas no meio do caminho até lá. Quem abre o caminho para eles até lá é o violinista. Em uma aproximação simbólica com o arquétipo do demônio, o violinista se destaca neste trecho pela sua capacidade – talvez desproposita, mas não fica claro para o leitor – de alterar os caminhos dos jovens, levando-os ao campo abandonado. Como eles foram parar, ao fim, no fatídico campo, é explicado por uma força quase ominosa, uma espécie de “encantamento”. É a figura do violinista

¹⁷⁸ *Blocksberg* é o mesmo palco onde acontece a cena ‘Noite de Valpurgis’, na primeira parte de *Faust*, de Goethe.

¹⁷⁹ “A fileira de pessoas agitadas e furiosas também pode ser entendida como uma dança da morte, assim o violinista negro lembra a morte a tocando para os mortais: um motivo não raro na representação da morte desde o início dos tempos modernos, especialmente desde o século XVIII (em tempos anteriores, a morte tocando música tendia a aparecer na imagem com instrumentos de sopro, e desde a era barroca com o violino)” (Koebner, 1997, p. 222). [Tradução minha].

escuro que os faz desviar do caminho, e eles sem forças simplesmente o seguem. Tal qual uma influência perturbadora que os extravia do “caminho correto”, o violinista, um “sujeito sinistro” [*unheimlichen Gesellen*], não apenas altera seu percurso como guia os jovens diretamente ao palco da injustiça dos pais:

Dazu waren sie in einem seltsamen Bann, daß sie nicht wagten den schmalen Pfad zu verlassen und dem **unheimlichen Gesellen** unwillkürlich folgten bis an das Ende des Feldes, wo jener ungerechte Steinhäufen lag, der das immer noch streitige Ackerzipfelchen bedeckte.¹⁸⁰ (KA, p. 102)

Como paradigma demoníaco, o violinista escuro também é o grande sedutor que procura convencer Sali e Vrenchen a vir com ele e sua trupe para uma vida fora da sociedade burguesa, em um tom bajulador e envolvente. Sua sedução chega a tal ponto que ele oferece aos jovens uma renúncia à vida em sociedade, que se pode considerar uma espécie de “*soziale Entsagung*” [resignação social], algo que remete à *Entsagung* tão recorrente nas narrativas realistas de língua alemã, como discutido no capítulo sobre o Realismo alemão. A oferta é realizada no “Jardinzinho do paraíso” e não é despreziosa; revela-se, antes, como uma proposta existencial, pois o que o violinista está oferecendo aos jovens é que eles escolham entre modos de vida, em outras palavras, entre “*wild*” [selvagem] e “civilização”, incentivando que eles recusem a vida burguesa na qual cresceram e acolham a vida selvagem, fora de padrões culturais como religião, propriedade, honra:

»Ich will euch einen guten Rat geben, ihr närrischen Dinger!« tönte eine schrille Stimme hinter ihnen, und der Geiger trat vor sie hin. »Da steht ihr«, sagte er, »wißt nicht wo hinaus und hättet euch gern. Ich rate euch, nehmt euch, wie ihr seid, und säumet nicht. Kommt mit mir und meinen guten Freunden in die Berge, da brauchet ihr keinen Pfarrer, kein Geld, keine Schriften, keine Ehre, kein Bett, nichts als euern guten Willen!« (KA, p. 137)¹⁸¹

Na proposta do violinista reside uma das principais tensões da novela, e a qual é responsável por destruir as vidas dos pais e dos filhos, em um movimento de queda e

¹⁸⁰ “Além disso, eles se encontravam sob um estranho encantamento, de tal maneira que não ousavam sair da estreita trilha e seguiram involuntariamente o sinistro sujeito até o fim do campo, onde ficava aquele iníquo amontoado de pedras, cobrindo o pontalzinho de terra ainda litigioso” (KP, p. 58).

¹⁸¹ “Quero dar-lhes um conselho, seus tolinhos! – soou uma voz estridente, e o violinista escuro surgiu diante dele - Cá estão vocês gostariam de se entregar um ao outro. Aconselho-os a aceitarem a situação tal como está dada e a não perderem tempo. Venham comigo e com meus bons amigos para as montanhas, lá vocês não precisarão de sacerdote, dinheiro, leis, honra, nem de cama, não precisarão de nada a não ser boa vontade!” (KP, p. 116)

expulsão do mundo dito “civilizado”. A figura deste ser estranho e sobrenatural se alicerça, portanto, neste duplo movimento: por um lado ele lança os jovens em um esquecimento e quer convencê-los a ter uma vida livre dos padrões daquela sociedade, por outro ele não deixa de suscitar e, inclusive, mencionar diretamente a culpa e todo o percurso doloroso que levaram Sali e Vrenchen à uma decisão drástica: “*Denkt nicht etwa, daß ich euch nachtragen will, was eure Alten an mir getan!*” (KA, p. 138) [E não pensem que quero descontar em vocês aquilo que seus pais fizeram comigo] (KP, p. 117).

Como representante da pulsão dionisíaca, o violinista é um músico que vive fora do mundo burguês/camponês, e se opõe a tudo o que Manz e Marti simbolizam enquanto cultivadores de suas propriedades. Sua dimensão dionisíaca é identificada em sua insistência em uma vida ‘livre’, selvagem no sentido de não estar submetida às regras culturais como as que ele mesmo mencionou no trecho acima. A característica dionisíaca se distingue principalmente quando ele está com seu grupo no “Jardinzinho do paraíso”, quando ficam evidentes suas manifestações eróticas e boêmias: „*hatte er eine Flasche Rotwein und ein Glas stehen, welche er nie umstieß, obgleich er fortwährend mit den Beinen strampelte, wenn er geigte, und so eine Art von Eiertanz damit vollbracht.*“ (KA, p. 133) [tinha entre os pés uma garrafa de vinho tinto e um copo que ele jamais derrubava, embora estrebuchasse continuamente as pernas enquanto tocava, tendo desse modo de realizar uma espécie de delicada dança sobre ovos.] (KP, p. 108-109). Neste momento, não somente a música, mas a vida da libertinagem, a música e o êxtase da vida se mostram de modo mais direto ao leitor.

Sali bestellte Wein und reichlichere Speisen, und es begann eine große Fröhlichkeit. Der Schmollende hatte sich mit der Untreuen versöhnt und das Paar liebte sich in begieriger Seligkeit; das andere wilde Paar sang und trank und ließ es ebenfalls nicht an Liebesbezeugungen fehlen, und der **Geiger** nebst dem buckligen Baßgeiger lärmten ins Blaue hinein. Sali und Vrenchen waren still und hielten sich umschlungen; auf einmal gebot der **Geiger** Stille und führte eine spaßhafte Zeremonie auf, welche eine Trauung vorstellen sollte. Sie mußten sich die Hände geben und die Gesellschaft stand auf und trat der Reihe nach zu ihnen, um sie zu beglückwünschen und in ihrer Verbrüderung willkommen zu heißen.¹⁸² (KA, p. 139)

¹⁸² “Sali encomendou vinho e fartas porções, o que provocou um grande contentamento. O rapaz amado havia se reconciliado com a infiel e o casal, imerso em ávida felicidade, trocava carícias; o outro casal amasiado também cantava e bebia e tampouco deixava de oferecer demonstrações de amor. Enquanto isso, o violinista, acompanhado do tocador de rabecão corcunda, não parava de estrondear. Sali e Vrenchen estavam silenciosos e mantinham-se abraçados; repentinamente o violinista pediu silêncio e pôs em ação uma cerimônia burlesca que deveria representar um matrimônio. Os jovens tiveram de se dar as mãos e todos os presentes se levantaram e, um a um, foram se apresentando diante deles, parabenizando-os e dando-lhes as boas-vindas nesse clima de confraternização.” (KP, p. 119).

O entusiasmo erótico que contamina a todos na taverna culmina, enfim, no casamento não-cristianizado, herege e um tanto bárbaro de Sali e Vrenchen, em uma dinâmica que mescla tanto o elemento dionisíaco como o demoníaco. O local em que a cerimônia ocorre também nos dá uma pista do tratamento irônico da cena: o nome “Jardinzinho do paraíso” [*Paradiesgärtlein*] é uma miniatura – portanto uma representação caricata – do que seria o verdadeiro paraíso, da primeira tentação do primeiro casal (Adão e Eva) pelo demônio (serpente), e do pecado original que teve como consequência a mortalidade dos homens. A disposição dos papéis da narrativa cristã pode ser identificada da mesma maneira na novela: Sali e Vrenchen figuram como Adão e Eva e são tentados pelo demônio – o violinista – a cometerem o pecado. O preço pela transgressão é justamente a morte.

Não somente o nome, mas a própria caracterização do “Jardinzinho”, um lugar bucólico cujo teto “[*wurde*] an den vier Ecken von Bildern aus Sandstein getragen, so die vier Erzengel vorstellten und gänzlich verwittert waren” (KA, p.132) [era sustentado nos quatro cantos por imagens de arenito representados os quatros anjos, os quais já estavam erodidos pelo tempo] (KP, p. 107), possui uma clara alusão cristã. O diminutivo do nome do local, aliado às imagens de teor decadente ligadas à tradição dos anjos, só adicionam à situação de Sali e Vrenchen um tom trágico – já que o único paraíso ao qual eles têm acesso é essa releitura deteriorada de um verdadeiro paraíso, uma versão distorcida. Nos lembremos que Keller era um ateu confesso, e a presença de um lugar com tais características parece ser mais um indício de que, para os jovens, não há lugar nem em um espaço denominado como “paraíso”: se eles buscavam solução de seus problemas, absolvição e serenidade, comuns do paraíso celestial, no paraíso terrestre eles encontrarão a confirmação da culpa, caos e a saída definitiva para a morte.

Com toda as alusões e ambientação irônicas, a celebração do casamento de Sali e Vrenchen só poderia ter sido realizada pela figura do violinista, uma ação que demonstra que não é um acaso ser ele a consagrar, de modo blasfemador e despido de qualquer virtude burguesa, o que a sociedade de Seldwyla negou aos jovens.

Leitmotive secundários

Leitmotiv: Mohnblume (papoula)

A papoula é uma parte essencial do cenário do campo abandonado quando Sali e Vrenchen estão brincando enquanto os pais trabalham. A ligação com o *Leitmotiv* do campo (*Acker*), neste momento da história, acontece quando as crianças estão caminhando pelo campo do meio e começam a enfeitar a boneca de Vrenchen com a última papoula remanescente da estação: “*eine einsame rote Mohnblume, die da noch blühte, wurde ihr als Haube über den Kopf gezogen*” (KA, p.73) [Sobre sua cabeça foi colocada, cumprindo a função de touca, uma solitária papoula vermelha que ainda florescia por ali] (KP, p. 15). A papoula compõe o ritual macabro praticado pelos filhos, a destruição da boneca: “*da er [Kopf] noch mit der roten Mohnblume bedeckt war, so glich der Tönende jetzt einem weissagenden Haupte und die Kinder lauschten in tiefer Stille seinen Kunden und Märchen, indessen sie sich umschlungen hielten.*” (KA, p. 75) [uma vez que ela ainda estava coberta com a papoula vermelha, a composição ressoante assemelhava-se agora a uma cabeça vaticinadora e, em profundo silêncio, as crianças auscultaram seus oráculos e contos maravilhosos, ao mesmo tempo que se mantinham abraçadas] (KP, p. 19).

Assim como o campo abandonado possui uma atmosfera insólita quando as crianças o adentram, também a boneca ganha ares misteriosos e o próprio narrador ressalta o teor profético, que aqui adquire, tal como o *Leitmotiv* do violinista [*schwarzer Geiger*], reminiscências demoníacas por causa da mosca que Sali insere na cabeça da boneca “a mosca foi encarcerada aí [na cabeça]” (KP, p. 18), fazendo com que o barulho da mosca desse a impressão nas crianças de um zumbido ressoante e vaticinador, conforme nos descreveu o narrador. Segundo o dicionário de Butzer (2012, p. 125), a mosca aparece como um símbolo da maldade, e é um atributo tradicional de Belzebu, uma figura demoníaca célebre da demonologia antiga, o qual é referido muitas vezes como “*Fliegengott*” (Deus das moscas). A potência maligna sugerida pelo símbolo da mosca parece ter surtido efeito nas crianças: “*das wenige Leben in dem dürftig geformten Bilde erregte die menschliche Grausamkeit in den Kindern, und es wurde beschlossen, das Haupt zu begraben.*” (KA, p. 75) [a pouca vida que havia nessa figura [...] provocou nas crianças a crueldade humana, e então se decidiu enterra a cabeça] (KP, p. 19).

A papoula reaparece na vida de Sali e Vrenchen jovens. O ressurgimento desta vez não é de uma única papoula, como aconteceu foi no episódio da boneca; agora, a

flor e seu tom vermelho dominam a paisagem, e está conjugada tanto com o *Leitmotiv* do campo, como com a pedra e o violinista escuro:

Dazu waren sie in einem seltsamen Bann, daß sie nicht wagten den schmalen Pfad zu verlassen und dem **unheimlichen Gesellen** unwillkürlich folgten bis an das Ende des Feldes, wo jener ungerechte **Steinhaufen** lag, der das immer noch streitige **Ackerzipfelchen** bedeckte. Eine zahllose Menge von **Mohnblumen** oder Klatschrosen hatte sich darauf angesiedelt, weshalb der kleine Berg feuerrot aussah zur Zeit. Plötzlich sprang der schwarze Geiger mit einem Satze auf die rotbekleidete Steinmasse hinauf, kehrte sich und sah ringsum.¹⁸³ (KA, p. 102)

A flor mais uma vez não passa despercebida por Sali e Vrenchen e agora ela compõe as brincadeiras românticas entre ambos, o que outrora fora jogos infantis com a boneca: „*bis Sali erbost und kühn genug war, Vrenchens Hände zu bezwingen und es in die Mohnblumen zu drücken.*” (KA, p. 105) [até que Sali se mostrou suficientemente zangado e atrevido para subjugar as mãos de Vrenchen e imobilizar a moça entre as papoulas] (p. 62). Dada a enorme quantidade dos exemplares da planta, Vrenchen até faz uma coroa com elas, e se nos jogos infantis ela vestiu a boneca com a flor, no reencontro com Sali ela veste a si mesma: „*[sie] begann einen Kranz von Mohnrosen zu winden, den es sich auf den Kopf setzte.*” (KA, p. 106) [ela começou a tecer uma coroa de papoulas, que colocou depois sobre a cabeça] (KP, p. 63).

A papoula neste reencontro é uma representação do amor juvenil, uma paixão que se localiza “em meio à embriaguez de uma estação florescente” (KP, p. 64). A quantidade e a sensação febril de sua cor “vermelha de fogo” dão o tom dos novos sentimentos que brotam nos jovens. É significativo, porém, que o amontoado de pedra e o violinista estejam nesta mesma cena, em uma demonstração de que, apesar da intensidade da nova paixão, o ato dos pais ronda sombriamente o destino dos filhos. Neste sentido, é muito propício que uma flor como a papoula seja recorrente, já que tradicionalmente simboliza o amor e a embriaguez causada pelo excesso de sentimento, mas também, Kaiser (1987, p. 301), é um antigo símbolo de sono, sonho e morte.

A papoula também é um *motivo* comum na tradição escrita, sobretudo na tradição literária. Na novela de Keller, ela é um *motivo* por seu significado evocar o

¹⁸³ “Além disso, eles se encontravam sob um estranho encantamento, de tal maneira que não ousavam sair da estreita trilha e seguiram involuntariamente o sinistro sujeito até o fim do campo, onde ficava aquele iníquo amontoado de pedras, cobrindo o pontalzinho de terra ainda litigioso. Incontáveis papoulas ou dormideiras haviam tomado conta do lugar, razão pelas qual o pequeno monte parecia flamejar agora em tons avermelhados.” (KP, p. 58). Op.cit., p. 126.

mesmo da tradição – amor e morte –, mas sua imagem também funciona como *Leitmotiv* devido à sua recorrência em momentos essenciais do destino dos jovens, sem que seu lado metonímico, enquanto cenário, seja irrelevante.

Leitmotiv: Sternbild (constelação)

A cena inicial na qual o narrador descreve o movimento sincronizado e contínuo dos camponeses durante seu arado é fundamental para se compreender o processo de decadência pelo qual eles irão passar ao longo da história. Para criar a impressão de constância e firmeza deste início – a qual irá se contrapor totalmente com a displicência da selvageria – o narrador irá se servir da imagem do movimento de uma constelação:

So ging es rasch die Höhe empor in sanftem Bogen, und als man oben angelangt und das liebliche Windeswehen eben wieder den Kappenzipfel des Mannes zurückwarf, pflügte auf der anderen Seite der Nachbar vorüber, mit dem Zipfel nach vorn, und schnitt ebenfalls eine ansehnliche Furche vom mittlern Acker, daß die Schollen nur so zur Seite flogen. Jeder sah wohl, was der andere tat, aber keiner schien es zu sehen und sie entschwinden sich wieder, indem jedes **Sternbild** still am andern vorüberging und hinter diese runde Welt hinabtauchte.¹⁸⁴ (KA, p. 76)

Esta mesma imagem irá ressurgir quando os jovens estão se encaminhando para o campo do meio. O próprio narrador retoma o paralelismo da cena: “*so daß dieses einige Paar nun auch einem Sternbilde glich, welches über die sonnige Rundung der Anhöhe und hinter derselben niederging, wie einst die sichergehenden Pflugzüge ihrer Väter.*” (KA, p. 102) [de tal modo que esse casal, mesmo estando sozinho, também se assemelhava agora a uma constelação que passasse atrás desta, como outrora a resoluta trajetória do arado de seus pais.] (KP, p. 57). A comparação serve para evidenciar a ação decidida dos personagens naquele cenário e mostrar que ela é tão determinada – e aparentemente eterna – quanto a trajetória de um astro. Quando se considera o paralelismo, porém, percebe-se que no nível do discurso a intenção é vincular de modo mais direto o destino dos pais e dos filhos, indicando que tal como um dia os camponeses foram obstinados, assim também os filhos, sobretudo naquele momento em

¹⁸⁴ “Galgou-se então o suave arco da elevação e quando se chegou ao topo e o aprazível sopro do vento jogou novamente a ponta do gorro desse camponês para trás, o vizinho passou arando pelo outro lado, com a ponta para a frente, e do mesmo modo talhou um imponente sulco no campo central, fazendo as placas de terra tombarem para o lado. Cada um via muito bem o que o outro fazia, mas nenhum deles parecia enxergar coisa alguma; e então ambos desapareceram de novo, à semelhança de uma constelação que passa silenciosamente pela outra e se afunda atrás desse mundo redondo.” (KP, p. 20)

que se reencontravam e ainda estavam descobrindo sua paixão, terão um fim trágico que eles não suspeitavam. Em ambos os casos a imagem da constelação é um engano que demonstra, ironicamente, como na verdade suas trajetórias estão submetidas a uma força aniquiladora que em nada se assemelha ao movimento imperturbável dos astros na abóbada terrestre.

O sentido macabro que o *Leitmotiv Stern* adquire na novela é confirmado no mesmo trecho, dessa vez de modo mais inequívoco. Quando o violinista surge repentinamente e assusta os jovens, a sua imagem é comparada a uma estrela obscura: “*sahen sie plötzlich einen andern dunklen Stern vor sich her gehen*” (KA, p.102) [avistaram de repente um outro astro escuro caminhando à frente] (KP, p. 57). Com a perturbação causada pela presença do violinista, o *Leitmotiv* da estrela (*Stern*) se associa ao *Leitmotiv* da pedra [*Stein*], que na novela de Keller possui sentidos de mau-agouro e culpa, como foi visto. Com seu traço demoníaco, o violinista é como um mensageiro da morte para os amantes e logo se compreende por que o seu surgimento fez os jovens sentirem as “almas se tornarem pesadas como pedras” (KP, p. 60) [*so schwer wie Steine*] (KA, p.104).

Leitmotiv: Hand in Hand (De mãos dadas)

A imagem das “mãos dadas” (*Hand in Hand*) é empregada em dois momentos que se referem especificamente à trajetória de Sali e Vrenchen. Na primeira ocorrência, as crianças dão as mãos para entrar na selva do campo do meio: “*Nachdem sie in der Mitte dieser grünen Wildnis einige Zeit hingewandert, Hand in Hand, und sich daran belustigt, die verschlungenen Hände über die hohen Distelstauden zu schwingen*” (KA, p. 73) [Depois de terem caminhado por certo tempo, de mãos dadas, pela extensão central dessa selva verde e se divertido em passar as mãos entrelaçadas por cima dos altos arbustos de cardos” (KP, p. 15). Na segunda vez, os jovens se dirigem ao encontro que combinaram escondido do pai de Vrenchen:

Obgleich es kaum eine Viertelstunde währte, bis Vrenchen nachkam, und er an nichts anderes dachte als an sein Glück und dessen Namen, stand es doch plötzlich und unverhofft vor ihm, auf ihn niederlächelnd, und froh erschreckt sprang er auf. »Vreeli!« rief er, und dieses gab ihm still und lächelnd beide Hände, und **Hand in**

Hand gingen sie nun das flüsternde Korn entlang bis gegen den Fluß hinunter und wieder zurück.¹⁸⁵ (KA, p. 101)

Diferentemente do paralelismo da constelação, cuja função é estabelecer um elo entre a histórias dos pais e dos filhos, o paralelismo das imagens do *Hand in Hand* fortalece a ligação, desde a infância, de Sali e Vrenchen. O ato de dar as mãos assinala a parceria dos dois indivíduos, que em ambos os momentos estão felizes e se divertindo.

A imagem das “mãos” irá ressurgir mais vezes, entretanto não mais ligada à ideia de “mãos dadas”, mas reformulada no ato de “dar as mãos”, como na cena em que Manz e Marti, já inimigos, se encontram em uma ponte e começam a brigar. Os filhos separam os pais, e ao fim se despedem dando as mãos geladas: “*ihre Kinder aber atmeten kaum und waren still wie der Tod, gaben sich aber im Wegwenden und Trennen, ungesehen von den Alten, schnell die **Hände**, welche vom Wasser und von den Fischen feucht und kühl waren.*” (KA, p. 95) [Os filhos, todavia, mal respiravam, estavam mudos como a morte, mas ao se deparem e tomarem direções contrárias, despediram-se às ocultas dos pais, dando-se rapidamente as mãos frias e úmidas por causa dos peixes e da água] (KP, p. 48). Como observado em outros *Leimotive*, também este está acompanhado da tendência fúnebre que marca diversas cenas ao longo da novela, e sua imagem se faz presente inclusive nos últimos instantes do casal, quando eles mesmo relembram a cena na ponte:

[Vrenchen] strebte Gesicht und Hände ins Wasser zu tauchen und rief »Ich will auch das kühle Wasser versuchen! Weißt du noch, wie kalt und naß **unsere Hände** waren, als wir sie uns zum erstenmal gaben? Fische fingen wir damals, jetzt werden wir selber Fische sein und zwei schöne große!«¹⁸⁶ (KA, p. 143)

Nas vezes em que ocorre, o *Leitmotiv* “de mãos dadas/ dar as mãos” tem uma forte carga simbólica com ecos premonitórios: nas duas primeiras vezes mencionadas, ele salienta a ligação inevitável de Sali e Vrenchen; nas duas últimas, com o acréscimo do adjetivo ‘congelado’, insinua o fim trágico e a morte no rio. O movimento paralelo

¹⁸⁵ “Embora não houvesse passado nem um quarto de hora até a chegada de Vrenchen e Sali não pensasse em outra coisa senão em sua felicidade e no nome pelo qual ela atendia, ele se pôs em pé, alegre e assustado, quando súbito e inesperadamente a viu diante de si, dirigindo-lhe um sorriso de cima para baixo. – Vreeli! – exclamou, e em silêncio a moça lhe estendeu sorridente ambas as mãos. E assim caminharam de mãos dadas ao longo das espigas sussurrantes até as proximidades do rio e de novo para cima, sem muitas palavras.” (KP, p. 56-57)

¹⁸⁶ “Vrenchen exclamou: - Eu também quero sentir o frescor da água! Você ainda se lembra de como as nossas mãos estavam frias e molha- das quando elas se tocaram pela primeira vez? Estávamos então atrás de peixes e agora nós próprios seremos peixes.” (KP, p. 127)

dos dois últimos momentos do Leitmotiv *Hand in Hand* – o conflito na ponte e quando Sali e Vrenchen entram na pequena embarcação –, além de conectar para os jovens dois momentos essenciais em sua história de amor, amplifica o teor trágico da cena, afinal se eles deram as mãos frias na briga com os pais na ponte, era um indício da vontade dos dois de ficarem juntos, um desejo que eles mantêm ainda na quarta ocorrência, porém sabem que será a última vez. O que o *Leitmotiv* das ‘mãos’ cria simbolicamente, de acordo com os episódios em que ele está presente, é o sentimento de cumplicidade que se estabelece entre os jovens, que percebem que estão sozinhos, com apenas “um caminho”¹⁸⁷ a seguir, e ao fim e ao cabo só possuem um ao outro.

Leitmotiv: Haus (casa)

A passagem temporal de doze anos que ocorre na narrativa pressupõe tanto a passagem de anos para os filhos como as consequências do conflito de Manz e Marti. O amadurecimento dos filhos significa, também, a inimizade e a decadência econômica e moral dos pais. Após se afundarem em dívidas na disputa do que restou do campo abandonado, tanto os camponeses ficam displicentes como suas casas se tornam negligenciadas. No auge do conflito, o narrador se refere à casa de Manz como uma “*zerfallenden Hauses*” [casa decadente] e a casa de Marti como “*wüsten Hause*” [casa desértica]. Por meio da descrição do cenário, o leitor percebe a pobreza que acometeu as famílias, processo que é condensado, entre outros elementos, sob a figura da casa: “*Das Haus selbst war ebenso kläglich anzusehen; die Fenster waren vielfältig zerbrochen und mit Papier verklebt*” (KA, p. 99) [A própria casa oferecia uma visão deplorável; várias janelas estavam quebradas e coladas com papel] (KP, p. 52).

O estado das casas pressupõe que, tal como a atividade digna e consistente dos camponeses inicialmente, elas nem sempre foram assim. O cenário mostra plasticamente a mudança que se passou no exterior e no interior das personagens, como mostra a declaração do narrador sobre a casa de Marti: “*das wachsende Elend des Hauses*” (KA, p. 84) [a crescente miséria da casa]. A casa pode ser entendida, assim, como símbolo de uma vida honesta, mantida com zelo e dedicação, uma representação

¹⁸⁷ “– Para nós, Vrenchen, há um caminho: vamos celebrar o casamento neste instante e depois partimos deste mundo”. (KP, p.124).

da respeitabilidade social do seu dono e, não menos importante, de sua identidade, o que explica o fato da casa e dos camponeses emularem o estado físico um do outro.

O *Leitmotiv* da casa volta a aparecer quando Vrenchen precisa abandonar o lugar onde cresceu e entregar as chaves. Este momento ocorre após ela ter deixado o pai em um hospício, e está acompanhada por Sali. Com esta ação, a casa passa a simbolizar o fim de uma história familiar secular: “»*Hier an die Helbart wollen wir ihn hängen; sie ist über hundert Jahr in diesem **Hause** gewesen, habe ich den Vater oft sagen hören, nun steht sie da als der letzte Wächter!*«” (KA, p. 122) [Vamos pendurá-la aqui na alabarda. Ela está nesta casa há mais de cem anos, como sempre ouvi meu pai dizer; eila agora como última guardiã da casa!] (KP, p. 88). Deixar a casa paterna significa deixar o último resquício de seu ligamento com a vida honesta que obtivera quando criança. É um desenraizamento representado na forma da casa paterna, a qual se coloca em contraposição ao vasto mundo:

Vrenchen wurde aber bleicher und verhüllte ein Weilchen die Augen, daß Sali es führen mußte, bis sie ein Dutzend Schritte entfernt waren. Es sah aber nicht zurück. »Wo gehen wir nun zuerst hin?« fragte es. »Wir wollen ordentlich über Land gehen«, erwiderte Sali, »wo es uns freut den ganzen Tag, uns nicht übereilen, und gegen Abend werden wir dann schon einen Tanzplatz finden!« – »Gut!« sagte Vrenchen, »den ganzen Tag werden wir beisammen sein und gehen, wo wir Lust haben. Jetzt ist mir aber elend, wir wollen gleich im andern Dorf einen Kaffee trinken!« – »Versteht sich!« sagte Sali, »mach nur, daß wir aus diesem Dorf wegkommen!«¹⁸⁸ (KA, p. 122)

A pergunta da moça, “Wo gehen wir nun zuerst hin?” (Para onde iremos primeiro?), reverbera, de certa forma, o questionamento do herói romântico de Novalis¹⁸⁹. Mas a desorientação, no caso de Vrenchen, é um sintoma consequente da perda material que se concentra na figura da casa. O abandono do lar é um choque, afinal ela representa para Vrenchen não somente a vida anterior do pai antes da loucura – causada por ela mesma e Sali – e antes ainda da decadência dele, como também uma tradição que está sendo rompida. Sali acompanha esse processo e percebe como a perda afeta a amada. Provavelmente em uma tentativa de preencher este vazio, o jovem

¹⁸⁸ “Vrenchen, porém, empalideceu e ocultou os olhos por um breve momento, de tal modo que Sali teve de guiá-la até que estivessem a uma certa distância da casa. Todavia, ela não olhou para trás. - Para onde iremos primeiro? – perguntou. Vamos andar comportadamente pelos campos - replicou Sali –; andar o dia inteiro de acordo com nossa vontade e sem precipitação alguma; por volta do anoitecer haveremos de encontrar um local de dança! - Ótimo! - disse Vrenchen. - Vamos ficar juntos o dia inteirinho e andar por onde quisermos. Mas agora estou me sentindo péssima, vamos logo tomar café numa outra aldeia!” (KP, p. 90).

¹⁸⁹ “»Wo gehn wir denn hin?«“ [Para onde vamos então?]. Retirado de: <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/ofterdng/ofter212.html> acesso: 15.mas.2022.

compra para Vrenchen, na quermesse para onde vão na vila, uma casa de *Lebkuchen*. Aqui, a casa tão amada, símbolo de uma vida estável e digna, se torna ironicamente uma casa frágil, precíval, indicando que é uma tentativa fadada ao fracasso. Vrenchen percebe a sensibilidade do ato de Sali, e assim como abandonou a casa material dos pais, também aceita se desfazer da casa de confeitaria para então trazer a casa em um lugar em que a sociedade de Seldwyla não pode lhe tirar: dentro de si:

»du schenkst mir ein **Haus**! Ich habe dir auch eines und erst das wahre geschenkt; denn unser Herz ist jetzt unser Haus, darin wir wohnen, und wir tragen so unsere Wohnung mit uns, wie die Schnecken! Andere haben wir nicht! «¹⁹⁰ (KA, p. 130)

A fala de Vrenchen indica mais um passo frente ao desenraizamento da vida que irá culminar no ato suicida. Ciente da impossibilidade de uma casa terrena, Vrenchen convence Sali que a casa deles, e até mesmo a própria identidade, devem se assentar em nenhum outro lugar senão que em sua interioridade. A nova função desta casa ‘interna’ se concretiza quando Vrenchen acaba destruindo, enquanto dança, a casa de “mentira” dada por Sali:

Vrenchen, welches andächtig und wehmütig sein **Liebeshaus** trug, glich einer heiligen Kirchenpatronin auf alten Bildern, welche das Modell eines Domes oder Klosters auf der Hand hält, so sie gestiftet; aber aus der frommen Stiftung, die ihm im Sinne lag, konnte nichts werden. Als es aber die **wilde** Musik hörte, welche vom Estrich ertönte, vergaß es sein Leid und verlangte endlich nichts als mit Sali zu tanzen. Sie drängten sich durch die Gäste, die vor dem Hause saßen und in der Stube, verlumpte Leute aus Seldwyla, die eine billige Landpartie machten, armes Volk von allen Enden, und stiegen die Treppe hinauf, und sogleich drehten sie sich im Walzer herum, keinen Blick voneinander abwendend. Erst als der Walzer zu Ende, sahen sie sich um; Vrenchen hatte sein **Haus** zerdrückt und zerbrochen und wollte eben betrübt darüber werden, als es noch mehr erschrak über den schwarzen **Geiger**, in dessen Nähe sie standen.¹⁹¹ (KA, p. 133)

¹⁹⁰ “– Ah! – suspirou Vrenchen – Você está me presenteando com uma casa! Eu também lhe dei uma de presente, que no fundo é a única verdadeira; pois o nosso coração é agora nossa casa, é aí que moramos e assim trazemos nossa morada conosco, como os caracóis! Outra nós não temos!” (KP, p. 103)

¹⁹¹ “Vrenchen, que em melancólica devoção trazia consigo sua casinha de amor, assemelhava-se a uma santa padroeira de pinturas antigas, tal como costuma portar na mão o modelo da catedral ou do convento que instituiria; mas da pia instituição que a moça tinha em mente não haveria de resultar nada. Ao ouvir, contudo, a intempestiva música que ressoava do pavimento, ela se esqueceu de todas suas penas e não desejou outra coisa senão finalmente dançar com Sali. Os jovens abriram caminho entre os convivas que se aglomeravam diante da casa e no salão, gente esmolambada de Seldvila que buscava diversão barata no campo, pobres de todos os cantos da região; subiram as escadas e logo rodopiavam em compasso de valsa, sem tirar os olhos um do outro. Somente quando a valsa chegou ao fim, olharam ao redor de si; Vrenchen havia amassado e despedaçado sua casinha” (KP, p. 108)

É significativo que mais uma vez se verifica o entrelaçamento de mais de um *Leitmotiv*, desta vez entre a casa, o atributo selvagem e o violinista. A destruição da casa de *Lebkuchen* acontece justamente entre as emanações selvagens (*wild*), demoníacas e dionisíacas que o violinista e o atributo provocam. É o fim de um símbolo que representa a mentalidade burguesa sobretudo para a jovem; Koebner (1997, p. 225) argumenta inclusive que foi a “*wilde Musik*” que ensejou a destruição do fetiche da existência burguesa de Vrenchen. A destruição de um símbolo em torno do qual se reúne uma importante parcela do pensamento burguês – a propriedade privada e o abrigo que ela proporciona – acontece, não por acaso, na presença do violinista, uma vez que a propriedade representa uma ferramenta de opressão e marginalização que o afligiu por toda sua vida e contra a qual ele responde com o seu modo de ser libertino. Sem ela, os jovens estão finalmente prontos e libertos para tomarem a decisão final.

Leitmotiv: Fluss (rio)

O rio que corre nos arredores de Seldwyla é o local onde Sali e Vrenchen cometeram o ato derradeiro. Assim como o campo [*Acker*], o rio é um *Leitmotiv* que se origina a partir da topografia da cidade fictícia idealizada por Keller, porém sua imagem ultrapassa os limites textuais da novela *Romeu e Julieta na aldeia*. O rio está presente já no *Vorrede* [Prólogo] do ciclo novelístico como elemento determinante para a formação da cidade. O narrador apresenta Sedwyla no texto introdutório do primeiro volume como um lugar agradável e ensolarado, situado a uma boa meia hora distância de um rio. A partir deste desenho, a cidade garante seu isolamento. Assim o narrador descreve no Prólogo:

Sie [Seldwyla] steckt noch in den gleichen alten Ringmauern und Türmen, wie vor dreihundert Jahren, und ist also immer das gleiche Nest; die ursprüngliche tiefe Absicht dieser Anlage wird durch den Umstand erhärtet, daß die Gründer der Stadt dieselbe eine gute halbe Stunde von einem schiffbarem **Flusse** angepflanzt, zum deutlichen Zeichen, daß nichts daraus werden sollte.¹⁹² (KA, p. 11)

¹⁹² “[Seldwyla] ainda se encontra entre os mesmos antigos muros e torres, assim como há 300 anos, mantendo, portanto, sempre a mesma fortaleza. A profunda intenção original deste arranjo é confirmada pela circunstância de os fundadores terem erigido a cidade a uma distância de uma boa meia hora de um rio navegável, como um sinal claro de que nada deve acontecer ali.” [Tradução minha].

Este rio que, outrora, serviu ao propósito de proteger os seldwylenses do mundo exterior, será o refúgio final da tragédia da segunda narrativa do ciclo. Só pelo espaço fatídico de *Romeu e Julieta na aldeia* já estar prenunciado no *Vorrede*, o rio adquire mais importância para o enredo do que a mera função pictórica. Sua presença não gratuita é confirmada por sua menção, novamente, logo nas primeiras linhas da novela; é repetida até mesmo a informação da distância entre o rio e a cidade, um dado que já havia sido estabelecido no texto introdutório. Na fundação da cidade, a imagem do rio confere a sensação de isolamento e beleza natural que caracteriza os arredores de Seldwyla; na história de Sali e Vrenchen, ele vem mais uma vez para atestar o cenário idílico e aprazível onde se encontram os campos de Manz e Marti:

An dem schönen **Flusse**, der eine halbe Stunde entfernt an Seldwyl vorüberzieht, erhebt sich eine weitgedehnte Erdwelle und verliert sich, selber wohlbebaut, in der fruchtbaren Ebene. [...] und über die sanfte Anhöhe lagen vor Jahren drei prächtige lange Äcker weithingestreckt gleich drei riesigen Bändern nebeneinander.¹⁹³(KA, p. 69)

O rio também figura na novela como local dos marginalizados, no qual as pessoas sem condições financeiras pescam. É onde justamente o pai de Sali, depois de sua decadência, irá passar parte do seu dia. O rio é o espaço dos selwylenses que estão arruinados (*fertig*):

Um wenigstens etwas Beißbares zu erwerben und die Zeit zu verbringen, verlegten sich Vater und Sohn auf die Fischerei, das heißt mit der Angelrute, soweit es für jeden erlaubt war, sie in den **Fluß** zu hängen. Dies war auch eine Hauptbeschäftigung der Seldwyler, nachdem sie falliert hatten.¹⁹⁴ (KA, p. 91)

Vale mencionar que Manz e Marti têm o ápice de sua inimizade com uma briga que eles tiveram em um “riacho” [*Bach*] (KA, p. 93), que pode ser entendido como um afluente do rio que corre pela cidade. Este momento marca, além do conflito extremo, o primeiro reencontro dos jovens, quando eles se dão as mãos depois de apartarem os pais raivosos. Seja como for, o rio acompanha as trajetórias dos personagens, e está ali espreitando o destino deles seja muito anteriormente, na fundação da cidade, ou quando

¹⁹³ “Junto ao belo rio que corre a uma distância de meia hora de Seldwyla levanta-se uma extensa superfície ondulada que ela própria muito bem cultivada, perde-se na fértil planície. [...] e, anos atrás, viam-se sobre o suave aclive três longos e magníficos campos, a estenderem-se um ao lado do outro” (KP, p. 7).

¹⁹⁴ “Para passar o tempo e ter pelo menos algo para mastigar, pai e filho se se voltaram à pescaria, lançando mão de vara e apetrechos na medida em que era permitido a todos jogar o anzol no rio. Essa se tornava também uma das principais ocupações dos habitantes de Seldvila logo que faliam” (KP, p. 42).

a tragédia era ainda uma realidade distante na vida digna dos camponeses, no começo da novela; ou ainda quando os pais se apartam completamente do modo vida honesto na briga no rio, um momento de destruição que também significa apenas o começo do amor de Sali e Vrenchen. Por fim, será o local da morte dos jovens:

So sprangen sie einander nach und Vrenchen lachte wie ein Kind, welches sich nicht will fangen lassen. »Bereust du es schon?« rief eines zum andern, als sie am **Flusse** angekommen waren und sich ergriffen; »nein! es freut mich immer mehr!« erwiderte ein jedes. Aller Sorgen ledig gingen sie am Ufer hinunter und überholten die eilenden Wasser, so hastig suchten sie eine Stätte, um sich niederzulassen; denn ihre Leidenschaft sah jetzt nur den Rausch der Seligkeit, der in ihrer Vereinigung lag, und der ganze Wert und Inhalt des übrigen Lebens drängte sich in diesem zusammen;¹⁹⁵ (KA, p. 142)

Ao estar presente no começo, antes da tragédia dos pais, e no fim, após a tragédia dos filhos, o rio ata as duas pontas da vida dos quatro personagens – o narrador até menciona que Vrenchen se comporta uma criança nas cenas finais “*lachte wie ein Kind*” (KA, p. 142), assinalando um movimento de retorno conclusivo: se o nascimento da cidade se deu próximo ao rio, a vida, representado sob a existência pulsante dos dois jovens, também acaba no rio. Em sua composição pictórica, o rio realiza, enfim, a ligação topográfica entre terra (*Acker*) e água que já estava prenunciada nos primórdios deste emblemático lugar fictício que é Seldwyla.

5. REALISMO

5.1 “*Kein Hexenwerk*”: alguns elementos realistas de *Romeu e Julieta na aldeia*

O foco principal desta dissertação é a construção de significado mediante manifestações simbólicas, contudo, consideramos que também seria pertinente a apreciação de como alguns elementos da discussão realista podem ser localizados em *Romeu e Julieta na aldeia*. O capítulo a seguir explora como a tendência realista pode moldar algumas interpretações de uma novela altamente simbólica.

¹⁹⁵ “[...] assim foram saltitando um atrás do outro e Vrenchen ria como uma criança que não quer ser alcançada; - Você já está se arrependendo? – gritou um para o outro quando chegaram ao rio e se agarraram. – Não! Estou cada vez mais feliz! – replicam ambos. Livres de todas as apreensões, foram caminhando ao longo da margem e ultrapassavam as águas que corriam ligeiras, tal era a pressa com que buscavam um local para se acomodar. Pois agora a paixão que os dominava enxergava apenas a embriaguez da ventura subjacente à união, e todo o significado e conteúdo da ida restante se condensavam nesse instante;” (KP, p. 126).

A categoria narrativa de personagem é um importante ponto para se pensar o realismo na literatura. Segundo Ian Watt (2010, p. 9), o romance do século XVIII começa a ter como principal interesse “a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova”. Uma das primeiras consequências deste novo princípio recai precisamente na personagem, cuja construção adquire mais complexidade para que suas propriedades se tornem mais rica, singular e vivaz ao leitor, tornando a narrativa mais “realista”

A complexidade das personagens do romance é, assim, um marco fundamental nas tendências realistas que começaram a habitar o ambiente literário a partir do século XIX, mas é necessário ponderar esta mudança em outras manifestações literárias da época, como a novela. Por mais que as duas formas de prosa se influenciem e convivem muito perto uma da outra no século XIX, as personagens da novela possuem uma tradição própria de serem menos complexas, já que o foco novelístico recai sobre outros elementos narrativos, como o acontecimento inaudito. Mas justamente como reflexo desta mudança na forma do romance e do grande desenvolvimento das sociedades europeias no século XIX, também a tipicidade das personagens novelísticas começa a demonstrar sinais de reformulação.

Quando se intenta adentrar na discussão da individualidade dos pais em *Romeu e Julieta na aldeia*, um dos primeiros aspectos que chama a atenção é o nome atribuído a eles. Manz e Marti formam uma combinação tão ensaiada que parece um par mínimo. A aliteração dos nomes próprios, a mesma entonação, sem contar a ausência de sobrenomes, são indícios de tipicidade que se sobressaem logo à primeira vista. Não somente a fonética de seus nomes, mas também sua aparência e o movimento rítmico do trabalho, cadenciado e igual dos dois camponeses no arado só fazem aumentar o aspecto típico:

So glichen sie einander vollkommen in einiger Entfernung; denn sie stellten die ursprüngliche Art dieser Gegend dar, und man hätte sie auf den ersten Blick nur daran unterscheiden können, daß der eine den Zipfel seiner weißen Kappe nach vorn trug, der andere aber hinten im Nacken hängen hatte. Aber das wechselte zwischen ihnen ab, indem sie in der entgegengesetzten Richtung pflügten; denn wenn sie oben auf der Höhe zusammentrafen und aneinander vorüberkamen, so schlug dem, welcher gegen den frischen Ostwind ging, die Zipfelkappe nach hinten über, während sie bei dem andern, der den Wind im Rücken hatte, sich nach vorne sträubte. Es gab auch jedesmal einen mittlern Augenblick, wo die schimmernden

Mützen aufrecht in der Luft schwankten und wie zwei weiße Flammen gen Himmel züngelten.¹⁹⁶ (KA, p. 70)

Só é possível distingui-los por causa da posição de seus gorros de acordo com a direção do vento. Esse detalhe captado pelo narrador é de extrema importância, pois se de um lado corrobora a tipicidade – a insistência na semelhança do nome, aparência e movimento demonstra como o narrador realmente não está preocupado em individualizá-los –, por outro esta ínfima diferença, de uma natureza quase subjetiva, uma alteração causada por uma força natural, é o suficiente para mostrar que eles não são os mesmos, e não apenas são diversos, como essa diferenciação será fundamental para torná-los inimigos. É interessante perceber que a toda a disposição da cena e a dinâmica entre os camponeses não expõe logo de início uma oposição absoluta – como acontece, por exemplo, nas famílias Capuleto e Montecchio. Na novela de Keller, a singularidade das personagens surge justamente de sua tipicidade.

Segundo Max Weber (2012, p. 199), “situação de classe e classe nada mais indicam do que a existência de situações de interesses típicas *iguais* (ou semelhantes) em que um indivíduo se encontra junto com muitos outros”. Trata-se, portanto, de conjunto de indivíduos que tem um comportamento típico e uma mesma finalidade, e que, além disso, ocupa uma determinada posição social de acordo com um critério que pode ser de origem diversa. Na sociedade do século XIX na Europa, um dos principais critérios é o econômico: são sujeitos considerados da mesma classe aqueles que possuem uma renda ou um tipo de propriedade semelhante, além de terem o mesmo comportamento e objetivos.

A classe social de Manz e Marti é a classe dos camponeses; podemos nos ater a essa afirmação pois sua grande semelhança demonstra que eles integram o mesmo seguimento social com uma renda semelhante: possuem os mesmos bens – uma casa e um campo de arado –, têm acesso às mesmas vestimentas e ferramentas de trabalho, e se orientam pelas mesmas instituições, como casamento e igreja. Também não se pode ignorar que, ao ter as mesmas das atitudes, sobretudo depois que começam a invadir o

¹⁹⁶ “Vistos assim a alguma distância, assemelhavam-se inteiramente; pois representavam o tipo característico dessa região e a um primeiro olhar só se poderia distingui-los pelo fato de que um deles trazia a ponta de seu gorro branco na frente, enquanto o outro a deixava balançar na nuca. Mas isso se alternava entre eles, na medida em que estavam arando em direção contrária; pois quando se encontravam no alto do aclive e passavam um pelo outro, aquele que ia contra o fresco vento de Leste tinha o gorro de ponta jogado para trás, ao passo que no outro camponês ele se encapelava para a frente. Mas a cada vez havia também um momento intermediário, em que as reluzentes toucas oscilavam verticalmente no ar e tremulavam contra o céu como duas chamas brancas. Assim iam arando ambos com tranquilidade e era de ver, nessa silenciosa região banhada pelo setembro dourado [...]” (KP, p. 8). Op.cit., p. 78.

campo do meio, fica pressuposto que eles possuem a finalidade econômica idêntica de se enriquecer através da expansão de suas terras. É inclusive a mesma motivação, amparada pelas condições sociais e econômicas idênticas entre eles, que desencadeou o conflito inicial.

As atitudes de Manz e Marti revelam o pensamento político social por trás de suas ações. Eles afirmam que é uma pena o terreno do meio estar abandonado, mas que eles não podem fazer nada em relação ao dono, já que o violinista não é batizado e por isso não tem direito à terra:

»Da könnte man eine schöne Geschichte anrichten!« antwortete Manz, »wir haben so genug zu tun, diesem Geiger das Heimatsrecht in unserer Gemeinde abzustreiten, da man uns den Fetzeln fortwährend aufhalsen will. Haben sich seine Eltern einmal unter die Heimatlosen begeben, so mag er auch dableiben und dem Kesselvolk das Geigelein streichen. Wie in aller Welt können wir wissen, daß er des Trompeters Sohnessohn ist? Was mich betrifft, wenn ich den Alten auch in dem dunklen Gesicht vollkommen zu erkennen glaube, so sage ich: irren ist menschlich, und das geringste Fetzchen Papier, ein Stücklein von einem Taufschein würde meinem Gewissen besser tun als zehn sündhafte Menschengesichter!« »Eia, sicherlich!« sagte Marti, »er sagt zwar, er sei nicht schuld, daß man ihn nicht getauft habe! Aber sollen wir unsern Taufstein tragbar machen und in den Wäldern herumtragen? Nein, er steht fest in der Kirche [...]«¹⁹⁷ (KA, p. 72)

Com esta asserção, eles estão, na verdade, expondo estruturas políticas que dizem respeito à cidadania, leis, direitos e deveres da sociedade de Seldwyla, os quais se mostram tão frágeis a ponto do respeito de Manz e Marti se resumir a um “Fetzchen Papier” (pedacinho de papel). A hipocrisia da fala dos camponeses é tratada de forma irônica pelo narrador porque ela aponta para o absurdo da situação. Em sua fala, Manz e Marti já estão justificando a invasão que farão momentos adiante, mas em sua cabeça eles não estão fazendo algo errado. Nesse sentido, dada a culpa dos pais do violinista por não o terem batizado, dado o sistema civil de Seldwyla e dado, ainda, as motivações

¹⁹⁷ “– A gente poderia arranjar uma bela encrenca! – respondeu Manz. – Já nos dá suficiente trabalho ter de recusar a esse violinista direito de cidadania em nossa comunidade - uma vez que estão sempre querendo nos empurrar esse maltrapilho. Se os seus pais se bandearam para o meio dos andarilhos, que permaneça então com eles e toque o seu violininho para esse povo de paneleiros. E como é que podemos saber, por esse mundão de Deus, se ele é de fato o filho do filho do trombeteiro? No que me diz respeito, se acredito reconhecer plenamente o velho nesse rosto escuro, digo então a mim mesmo: errar é humano, e a menor tirinha de papel, um pedacinho da certidão de nascimento de batismo, tranquilizaria a minha consciência mais do que dez fisionomias de pecadores!

– Ei, é isso mesmo! – disse Marti. – É verdade que ele diz que não tem culpa por não ter sido batizado. Mas será que devemos tornar ambulante nossa pia batismal e conduzi-la para lá e para cá entre as florestas? Não, ela tem o seu lugar fixo na igreja [...]” (KP, p. 14). Op. cit., p. 121.

financeiras/econômicas da classe camponesa à qual as personagens pertencem, sua ação não parece extrapolar os limites de sua representação típica.¹⁹⁸

O traço típico dos pais poderia se estender aos filhos, e até certo ponto isso acontece. Tal como Manz e Marti, Sali e Vrenchen não escapam do esquematismo da classe camponesa, e isso pode ser observado justamente quando os pais, uma vez inseridos no processo de decadência material e ética, não mais se orientam por princípios da classe camponesa. Sali se ressentia, por exemplo, com a mudança do pai: “er bewahrte noch das frühere Bild seines Vaters wohl in seinem Gedächtnisse als eines festen, klugen und ruhigen Bauers, desselben Mannes, den er jetzt als einen grauen Narren, Händelführer und Müßiggänger vor sich sah”¹⁹⁹ (KA, p. 85). Do mesmo modo, Vrenchen se envergonha do estado decadente no qual se encontra sua casa:

Das Haus selbst war ebenso kläglich anzusehen; die Fenster waren vielfältig zerbrochen und mit Papier verklebt, aber doch waren sie das Freundlichste an dem Verfall; denn sie waren, selbst die zerbrochenen Scheiben, klar und sauber gewaschen, ja förmlich poliert, und glänzten so hell wie Vrenchens Augen, welche ihm in seiner Armut ja auch allen übrigen Staat ersetzen mußten.²⁰⁰ (KA, p. 99)

A insistência da moça em deixar a casa minimamente com uma boa aparência, apesar de toda a pobreza, pode ser vista como uma fixação na qual se subentende valores como zelo, ordem, dignidade, todas essas características que compõem o que se poderia pensar como um comportamento típico de uma classe camponesa do século XIX, e que fazia parte da vida do pai antes de toda a disputa pelo terreno.

É com base nessa resistência dos filhos, ligada fortemente à classe camponesa, que se compreende, em parte, o porquê de eles não terem optado pela vida resignada que o violinista escuro oferecera a eles, para viverem fora da sociedade camponesa e fora desse padrão no qual eles cresceram. Os jovens não renunciam ao amor – e nem podem –, mas renunciam ao modo de vida do violinista. Ao fazerem isso, eles revelam seu desejo de viver de acordo com as instituições que faziam parte da vida dos pais,

¹⁹⁸ Como nota Lukács (1993, p. 201), a história dos pais só adquire singularidade quando as consequências da invasão são levadas ao extremo pelos personagens, ocorrendo um “movimento dialético”, como interpreta o crítico, como demonstramos no capítulo 3.3.

¹⁹⁹ “Sali ainda preservava na memória a antiga imagem de seu pai como um camponês com os pés no chão, inteligente e tranquilo, o mesmo homem que ele tinha agora diante dos olhos como um tolo grisalho, querelante e ocioso” (KP, p. 33).

²⁰⁰ “A própria casa oferecia uma visão deplorável; várias janelas estavam quebradas e coladas com papel, mas mesmo assim eram o que havia de mais aprazível na decadência toda; pois tinham sido lavadas, inclusive os vidros, com todo cuidado e esmero, até mesmo solenemente polidas, e brilhavam tão claras quantos os olhos de Vrenchen, os quais, em tal miséria, tinham de substituir tudo o que lhe faltava no guarda-roupa”. (KP, p. 52). Op.cit., p. 134.

como o casamento, uma propriedade, um trabalho digno. É por não poder ter uma vida e destino típico da classe camponesa que eles se decidem pela via radical da morte.

A tipicidade dos jovens também se revela em sua concepção de amor ligada à ideia burguesa de casamento e estrutura familiar, uma vida assentada em um chão firme. O narrador confirma o sentimento dos jovens: “Das Gefühl, in der bürgerlichen Welt nur in einer ganz ehrlichen und gewissenfreien Ehe glücklich sein zu können, war in ihm [Sali] ebenso lebendig wie in Vrenchen” (KA, p. 136)²⁰¹. Sua relação amorosa é baseada no modelo do “bom amante”, que jura lealdade e companheirismo infundáveis. Embora sem uma declaração de amor direta entre eles, Sali e Vrenchen são confrontados com outros modelos de relações amorosas, como o casal selvagem na taverna, o qual eles observam e julgam como inadequado para eles²⁰². Ao comparar e no conhecer estes outros modos do amor, os jovens conseguem ser seletos e distinguir o que é importante para a relação deles.

Como exemplares da forma novelística, estes personagens de Keller cumprem a missão de representar, por meio de traços típicos, um determinado seguimento da sociedade e de entregar ao leitor, de modo indireto, a mentalidade habitual deste grupo de indivíduos. Porém, podemos identificar traços de profundidade que não chegam a alterar sua natureza típica, mas nos dão indícios da complexidade de figuras fictícias que começam a se tornar usual na prosa europeia a partir do século XVIII, como demonstrou o estudo de Watt. É o caso do casal de jovens camponeses e seu suicídio.

A opção consciente de Sali e Vrenchen pelo suicídio possui motivações materiais, baseadas em seu desejo de viver em um “chão bem construído”, mas há também um componente ideal, já que a decisão aponta, em última análise, para um suicídio duplo cuja causa mais íntima é a impossibilidade de viver seu amor, o que confere à personagens mais complexidade do que um personagem típico teria.

Segundo Ian Watt, uma das mudanças que a tendência realista causou na prosa a partir do século XVIII, sobretudo no romance, é a questão temporal. A alteração se reflete na prosa na medida em que o personagem é apresentado ao leitor com uma

²⁰¹ “O sentimento de que só é possível ser feliz na sociedade burguesa mediante um matrimônio honrado, isento de remorsos, estava tão vivo nele quanto em Vrenchen” (KP, p. 116).

²⁰² „»Nein, dahin möchte ich nicht gehen, denn da geht es auch nicht nach meinem Sinne zu. Der junge Mensch mit dem Waldhorn und das Mädchen in dem seidenen Rock gehören auch so zueinander und sollen sehr verliebt gewesen sein. Nun sei letzte Woche die Person ihm zum erstenmal untreu geworden.“ (KA, 138). Em português: “– Não, não quero ir para o meio deles, pois lá as coisas não são como eu gostaria que fossem. O jovem trompetista e a moça com vestido de seda também se uniram desse modo e devem ter sido muito apaixonados um pelo outro. Acontece que na semana passada a jovem lhe foi infiel pela primeira vez [...]” (KP, p. 118).

consciência temporal de sua própria história, de que ele tem um passado e seu presente na narrativa possui ecos de um tempo anterior. Assim afirma Watt (2010, p.21): “Percebemos um sentido de identidade pessoal que subsiste através da duração e, no entanto, se altera em função da experiência”. Essa alteração é essencial para convencer o leitor de que a narrativa se “desenrola em determinado lugar e em determinado tempo” (id.ibid).

Na escolha dos jovens há um fator temporal que age diretamente em sua decisão. Quando eles se justificam entre si no momento que tomam a decisão pelo suicídio, eles têm em mente um tempo anterior ao qual eles estão vivendo no tempo presente da narrativa. O que se assoma em suas memórias é a vida da infância, o trabalho dos pais, a casa bem cuidada²⁰³; ou seja, é a percepção de que aqueles acontecimentos de suas histórias pertencem ao passado e, conseqüentemente, eles não pertencem ao seu presente mais, e nem poderão ocorrer no futuro, daí sua conclusão de que será impossível viver daquele modo. A identidade de ambos foi moldada pelas experiências de uma infância muito diferente da vida que eles têm agora, e esta mudança no estilo de vida, ao longo dos anos, é especialmente clara para Sali e Vrenchen.

Junto à causa material se acrescenta, portanto, uma causa psicológica que é viabilizada por esse movimento temporal, este retorno ao passado que os jovens realizam de maneira inconsciente. Desse modo, a tendência realista se fortalece por causa da impossibilidade material e também pelo grau de individualidade que as personagens adquirem ao considerar o próprio passado como argumento de sua decisão. Interessante também pensar que, se do ponto de vista da condensação novelística esse lapso temporal de doze anos poderia prejudicar a concentração que toda novela deve ter, do ponto de vista da personagem incrementa o grau de realismo, já que lhe dá respaldo para a construção de uma história individual, além de ser um dado temporal que contribui para a decisão dos jovens.

A discussão realista de *Romeu e Julieta na aldeia* também pode ser localizada na própria construção da diegese nas cenas em que Sali e Vrenchen, depois da moça ter deixado o pai no hospício, deixam a casa paterna para passar o dia na vila. A partir deste momento, a narrativa irá adquirir um desaceleramento temporal, já que os detalhes deste

²⁰³ „Sali und Vrenchen hatten aber noch die Ehre ihres Hauses gesehen in zarten Kinderjahren und erinnerten sich, wie wohlgepflegte Kinderchen sie gewesen und daß ihre Väter ausgesehen wie andere Männer, geachtet und sicher.“ (KA, p. 137). Em português: “Mas Sali e Vrenchen tinham ainda presenciado a honradez de seus lares nos delicados anos de infância e lembravam-se claramente de que haviam sido criancinhas muito bem cuidadas e que seus pais se assemelhavam então aos outros homens, respeitados e bem situados” (KP,p. 116).

último dia serão distribuídos ao longo de várias páginas, e também certo tom ingênuo e idílico. Nas cenas dessa parte há, de fato, diversos motivos do *Märchen*, como o sapato que Sali escolhe para Vrenchen, que devido à pobreza reclama de não ter o que calçar para ir à vila, ou ainda a saída da casa paterna para se aventurar no mundo, mesmo que este seja o pequeno mundo de Seldwyla. Um outro motivo importante do *Märchen* seria a união – mesmo que momentânea – dos amantes. A escolha do sapato se dá, como na tradição do gênero, de acordo com a individualidade da amada:

Indessen brachte er die Zeit noch leidlich hin, indem er ein Paar Schuhe für Vrenchen suchte, und dies war ihm das vergnügteste Geschäft, das er je betrieben. Er ging von einem Schuhmacher zum andern, ließ sich alle Weiberschuhe zeigen, die vorhanden waren, und endlich handelte er ein leichtes und feines Paar ein, so hübsch, wie sie Vrenchen noch nie getragen.²⁰⁴ (KA, p. 116)

O tom de *Märchen* na saída dos jovens se potencializa na medida em que eles abandonam temporariamente a própria identidade – de sua realidade – e fingem ser um casal comum, de famílias honradas, como se nada da catástrofe de suas histórias tivesse acontecido: “[...] gingen sie noch in dieser Weise nebeneinanderher, in angenehme Träume vertieft, als ob sie nicht aus zank- und elenderfüllten Häusern herkämen, sondern guter Leute Kind wären, welche in lieblicher Hoffnung wandelten.” (KA, p. 124)²⁰⁵. Eles encenam uma espécie de teatro não somente para si mesmos, mas também para terceiros, que inclusive compram a fantasia dos jovens:

Die Wirtin trat zutulich herzu und setzte ein Geschirr voll frischer Blumen auf den Tisch. »Bis die Suppe kommt«, sagte sie, »könnt ihr, wenn es euch gefällig ist, einstweilen die Augen sättigen an dem Strauße. Allem Anschein nach, wenn es erlaubt ist zu fragen, seid ihr ein junges Brautpaar, das gewiß nach der Stadt geht, um sich morgen kopulieren zu lassen?« Vrenchen wurde rot und wagte nicht aufzusehen, Sali sagte auch nichts [...]²⁰⁶ (KA, p. 126)

²⁰⁴ “Entretanto, ele passou de modo satisfatório o tempo ainda restante, na medida em que ficou procurando um par de sapatos para Vrenchen, e esse foi o negócio mais agradável que ele jamais realizou. Andou de um sapateiro a outro, fez com que lhe fossem mostrados todos os sapatos femininos disponíveis e por fim negociou um par leve e fino, tão formoso como Vrenchen jamais havia calçado.” (KP, p. 79).

²⁰⁵ “Encontrando-se de novo em campo aberto, embrenharam-se por um imenso bosque de carvalhos, continuaram ainda lado a lado sem alterar aquela postura, mergulhados em sonhos apazíveis, como se não viessem de lares destruídos pela discórdia e miséria, mas estivessem passeando ali envoltos em suaves esperanças, como filhos de famílias bem constituídas.” (KP, p. 94).

²⁰⁶ “A dona do restaurante se aproximou com intimidade e colocou sobre a mesa um recipiente cheio de flores recém-colhidas.

– Até que a sopa chegou – disse – vocês podem saciar os olhos nesse ramalhete, se isso lhes agrada. Pelo visto, se for permitido perguntar, vocês formam um jovem casal de noivos que certamente se dirige à cidade para amanhã se unirem em matrimônio.

Vrenchen ficou vermelha e não ousou contradizer, Sali também não disse nada [...] “(KP, p. 98).

Esta é a versão do que seria o mundo perfeito para eles, fazendo lembrar a asserção freudiana de que uma das funções da fantasia é a correção da realidade. Nesse cenário ideal, os jovens autoencenam seu maior desejo: a de pertencer, como um casal, à sociedade burguesa, sem receber julgamentos morais. Não é irrelevante que essa tentativa consciente de encenar um sonho se dá após eles terem, de fato, sonhado enquanto dormiam no último dia na casa de Vrenchen. Eles sonharam, na ocasião, com situações de um mundo que permitiria seu relacionamento. O sonho de Vrenchen apareceu na forma do casamento: “»Es träumte mir, wir tanzten miteinander auf unserer Hochzeit, lange, lange Stunden! und waren so glücklich, sauber geschmückt und es fehlte uns an nichts.“ (KA, p. 113)²⁰⁷. E a de Sali na forma de sua cumplicidade: „Mir träumte, ich ginge endlos auf einer langen Straße durch einen Wald und du in der Ferne immer vor mir her; zuweilen sahest du nach mir um, winktest mir und lachtest und dann war ich wie im Himmel.“ (id.ibid.)²⁰⁸. Não deixa de ser perceptível que na descrição do sonho de ambos o adjetivo “lang” [longo] apareça como unidade temporal, indicando não somente o desejo de união, mas uma união duradora, as duas coisas que são negadas a eles: a relação e o tempo de vida.

Tanto no sonho noturno, como no sonho encenado diurno, a maior fantasia dos jovens não é um desejo impossível ou descomedido; é antes algo singelo e até trivial, o que potencializa o teor trágico da cena. Seu maior sonho é nada mais do que uma vida simples e digna, porém impossível em Seldwyla, na visão deles. Em seus momentos na taverna, na vila e caminhando pelos campos, os jovens tentem criar a própria realidade, em uma clara demonstração de que eles procuram fazer tudo o que podiam antes de se decidirem pela escolha fatal. O fingimento de Sali e Vrenchen é um faz de conta consciente, um jogo conscientemente ficcional, a versão ficcionalizada e idealizada de suas vidas. Eles veem a si mesmo como *Spielende* [jogadores/brincalhões] e sabem que estão sonhando acordados, como na cena no restaurante:

Es ward dem guten Vrenchen so wählig zumut, daß es nicht wußte, mochte es lieber wieder ins Freie, um allein mit seinem Schatz herumzuschweifen, durch Auen und

²⁰⁷ “Sonhei que dançávamos juntos no nosso casamento, por longas, longas horas! E estávamos tão felizes, vestidos com apuro, e não nos faltava nada”. (KP, p 76).

²⁰⁸ “Sonhei que caminhava interminavelmente por uma longa estrada, em meio a uma floresta, e você sempre na minha frente, a uma boa distância; às vezes você se voltava para mim, acenava e ria na minha direção” (KP, p 76).

Wälder, oder mochte es lieber in der gastlichen Stube bleiben, um wenigstens auf Stunden sich an einem stattlichen Orte zu Hause zu träumen.²⁰⁹ (KA, p. 123)

A suspensão da realidade nestas cenas deve ser vista de modo irônico e lida dentro da chave realista. Keller não insere esse teor ingênuo e idílico como forma de romantizar o casal, mas para pontuar a crueldade de seus destinos e o caminho da desesperança que Sali e Vrenchen começam a trilhar nesta parte da narrativa, passa pela noite de dança e furor na taverna e desagua finalmente no suicídio. No mundo realista de Seldwyla, mesmo em se tratando de um jogo ficcional, não há lugar para mágica, como aponta a fala de Sali ao se referir à busca de seu sapato: “»So gib mir einen alten Schuh mit, oder halt, noch besser, ich will dir das Maß nehmen, das wird doch kein Hexenwerk sein!«” (KA, p. 115)²¹⁰. É um movimento que remove a ilusão e o encantamento comuns ao *Märchen*.

A fantasia de Sali e Vrenchen dá a impressão que se desenrola frente aos seus olhos outro nível de realidade, uma versão da vida que poderia ter se realizado caso a história dos seus pais, a cidade de Seldwyla e o sistema moral não lhes tivessem impedido. Porém, eles não conseguem sustentá-la. Nesse sentido, o ato de criar e atuar nestas cenas e, em seguida, seu fracasso, pode ser entendido como uma crítica à tendência romântica de fuga da realidade como solução de problemas.

Os jovens não podem viver eternamente nesta realidade criada, pois ela tem um prazo de validade baseado na duração de sua consciência. Enquanto estão nessa realidade criada por eles mesmos, o narrador os descreve, por diversas vezes, como “esquecidos de si mesmo” (*vergessend*), (*Selbstvergessenheit*), (*die Welt um sich her zu vergessen schien*), um estado que se alterna, contudo, com o estado consciente: “Als sie daher endlich aufwachten und um sich sahen, erschauten sie nichts als gaffende Gesichter von allen Seiten” (KA, p. 131)²¹¹. Mas os jovens não conseguem sustentar este estado de alternância da consciência, e eles despertam pela última vez momentos antes de tomarem a fatídica decisão: “Sali faßte Vrenchen fester in den Arm und zwang

²⁰⁹ “Em seu íntimo, Vrenchen sentia-se tão disposta que não sabia se desejava sair novamente ao ar livre para passear com seu amado por prados e bosques ou, antes, permanecer nessa sala aconchegante, a fim de continuar sonhando por mais algumas horas num lugar tão magnífico.” (KP, p. 92).

²¹⁰ „- Então me dê um sapato velho; ou melhor, vou tirar suas medidas, para isso não se necessita de nenhuma mágica” (KP, p. 78).

²¹¹ “quando finalmente despertaram e olharam ao redor, não avistaram senão rostos que os encaravam curiosos de todos os lados” (KP, p. 105).

es still zu stehen; denn er war zuerst zu sich gekommen.” (KA, p. 140)²¹². Os jovens então se dão conta que é impossível eles se manterem naquela simulação. E então chegam à conclusão de que nem na própria inconsciência, nem nos sonhos, eles podem buscar refúgio, o que leva à dolorosa lucidez desta pergunta que Sali formula: »aber wie entfliehen wir uns selbst? Wie meiden wir uns?«²¹³ (KA, p. 140).

Por sua fixação no mundo do que poderia ter acontecido de fato, a fantasia de Sali e Vrenchen é uma fantasia realista. E isto se faz perceber até mesmo em sua circunscrição climática. Sua realidade paralela não foi um produto da imaginação criado na imprecisão noturna, submetido às circunstâncias nebulosas e indistintas, já que a noite por si só é um campo de coisas submersas, ocultas e misteriosas da vida. A fantasia dos jovens está situada em uma realidade de contornos claros e precisos, um ambiente fresco e ensolarado que motiva pensamentos agradáveis sobre algo que eles gostariam que pudesse ter acontecido ou que pudesse acontecer algum dia no futuro. É o “sonhar acordado”, o *Tagtraum* ou o *daydream* que os jovens praticam. Em seu último dia vivos, quando eles saem para o vasto campo do mundo, o narrador descreve desta forma o clima e a paisagem:

Bald waren sie auch im freien Felde und gingen still nebeneinander durch die Fluren; es war ein schöner **Sonntagmorgen** im September, keine Wolke stand am Himmel, die Höhen und die Wälder waren mit einem zarten Duftgewebe bekleidet, welches die Gegend geheimnisvoller und feierlicher machte.²¹⁴ (KA, p. 123)

Por ser uma fantasia diurna que não acontece na solidão noturna e reservada de um quarto, os delírios amorosos de Sali e Vrenchen estão subjugados pela clareza do dia e, assim, pelos julgamentos da sociedade, já que é a noite, tradicionalmente, que está relacionada à fuga das regras sociais e, portanto, como período privilegiado do amor proibido²¹⁵. A clareza do dia também se associa à [dor da] consciência, seja a

²¹² “Sali agarrou Vrenchen firmemente pelo braço e a obrigou a deter-se; pois ele foi o primeiro a voltar a si” (KP, p. 120).

²¹³ “Mas como escapar de nós mesmos?” (KP, p. 122).

²¹⁴ “Logo se encontraram num campo aberto e, lado a lado, iam caminhando tranquilamente pelas trilhas. Era uma bela manhã de domingo em setembro, não se via nenhuma nuvem no céu, colinas e bosques estavam envoltos numa delicada fragrância que tornava a região ainda mais solene e misteriosa” (KP, p. 90)

²¹⁵ Neste ponto há uma diferença fundamental com os amantes veroneses da versão shakespeariana, cuja fantasia amorosa e desejo de união ocorrem na segurança noturna que permite o esperado reencontro. Romeu reconhece o manto guardião da noite: “O blessed, blessed night!” (Cena II, Ato II, v. 139), assim como Julieta: “Come, gentle night, - come, loving, black-brow'd night/ give me my Romeo” (Cena III, Ato II, v.). O elogio da noite como refúgio dos amantes também é encontrado em *Tristan und Isolde*, de Wagner.

consciência do julgamento ou dos costumes, da própria história e da impossibilidade de seus sonhos. É um mundo com limitações realistas que não abre espaço para manifestações mágicas, como fica claro na fala de Sali ao tentar justificar o elemento sobrenatural:

[Vreni] »Wie schön ist es da ringsherum! Hörst du nicht etwas tönen, wie ein schöner Gesang oder ein Geläute?«
 [Sali] »Es ist das Wasser, das rauscht! Sonst ist alles still.«
 [Vreni] »Nein, es ist noch etwas anderes, hier, dort hinaus, überall tönt's!«
 [Sali] »Ich glaube, wir hören unser eigenes Blut in unsern Ohren rauschen!«
 Sie horchten ein Weilchen auf diese eingebildeten oder wirklichen Töne, welche von der großen Stille herrührten oder welche sie mit den magischen Wirkungen des Mondlichtes verwechselten, welches nah und fern über die weißen Herbstnebel wallte, welche tief auf den Gründen lagen.²¹⁶ (KA, p. 141)

Na história dos jovens desenganados, não há lugar para sapatos mágicos e tampouco devaneios. O som estranho que Vreni acredita estar ouvindo é somente sua “imaginação”, ou um mero efeito do deslumbramento no qual os jovens se encontram. Ou como quer entender Sali, é o barulho da água e da circulação de suas correntes sanguíneas. Não há nada além. São explicações lógicas, “realistas” que circunscrevem a realidade fictícia. É um mundo desencantado e despojado de qualquer presença mágica, porém é o mesmo espaço onde a Poesia encontrou um lugar privilegiado entre os fenômenos caóticos e implacáveis da vida.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1 O símbolo realista: o *Leitmotiv* em uma novela do Realismo Poético

Quando o leitor se depara com o título de *Romeu e Julieta na aldeia*, já consegue prever como será o fim dos jovens. Com a expectativa de leitura já preenchida, pode-se dizer que há na história do escritor suíço uma “Motivação a partir do fim”, na qual o fim determina os acontecimentos iniciais e intermediários. Mas saber de antemão os

²¹⁶ “- Como tudo é belo ao redor! Você não está ouvindo algo soar, como um belo canto ou um repique de sinos?

- É a água que está murmurando! No mais, tudo está em silêncio.

- Não, é ainda outra coisa; aqui, mais além, por toda parte está soando algo!

- Creio que estamos ouvindo o nosso próprio sangue rumorejar em nossos ouvidos!

Por um breve momento se concentraram em ouvir esses sons imaginários ou reais, que provinham do grande silêncio ou que eles confundiam com o efeito mágico do luar vogando nas proximidades.” (KP, p. 123)

destinos de Sali e Vrenchen, antes mesmo dos próprios personagens, não significa que o interesse pelos desenvolvimentos dos fatos da história, ou a sequência que levará ao final que todos já conhecemos, diminua; também não pressupõe que não iremos estabelecer uma conexão com os personagens e sua história trágica, algo que pode ser identificado até mesmo no narrador, que desacelera substancialmente o ritmo da narrativa nas cenas finais dos jovens, um artifício narrativo que funciona para amplificar a tensão trágica (Stocker, 2007, p. 64), mas que não descarta a possibilidade de empatia com o casal desenganado.

A obra de Keller tem como diferença fundamental com a história shakespeariana a inimizade dos pais. A relação de ódio das famílias se inicia e se desenvolve dentro da própria história e não é um dado inicial da *histoire*. Do mesmo modo que nós temos o conhecimento de como será o desfecho dos filhos, sabemos também que os dois camponeses que aparecem na cena inaugural não irão se manter naquele movimento harmonioso para o resto de suas vidas. Ao considerar este ponto, além da Motivação a partir do fim, a narrativa de Keller trabalha com uma segunda linha de causa e consequência, que é a “Motivação a partir do começo”, mostrando que é a partir da história de ódio dos pais que se cria o conflito principal. Na visão da Motivação pelo começo, portanto, a narrativa se desenvolve a partir da configuração espacial e do conflito de interesses dos pais, cujas consequências se alastram até a história dos filhos.

Da perspectiva da Motivação a partir do fim, os *Leitmotive* e outros elementos de relação de semelhança e equivalência, como a intertextualidade, são construídos a partir da morte de Sali e Vrenchen. É por saber que no fim haverá a morte dos jovens, não importa o que eles façam, que há tantas imagens representativas da morte disseminadas pela narrativa: a papoula, o violinista escuro, ou declarações do narrador como “[sie] waren still wie der Tod” (KA, p.95). É por isso, também, que Stocker (2007, p. 60) afirma que há na novela uma alta “semiotização do mundo narrado” (“*Semiotisierung der erzählten Welt*”). Ainda sob esse ponto de vista, a narrativa apresentaria causas psicológicas e sociais a fim de fazer o leitor entender por que as pessoas podem agir desta forma – com um suicídio – sob certas circunstâncias (Koebner, 1997, p. 207).

Dito de outra maneira, mas de forma complementar, Thomas Koebner (1997, p. 212) afirma que Keller orienta sua narrativa a partir destas duas linhas de enredo (*Handlungsstränge*): a história de decadência dos pais e a história de amor dos filhos. De um lado a narrativa acontece de uma determinada maneira por causa da história dos

pais, e de outro a história se desenvolve de uma certa forma porque o fim deve ser, inevitavelmente, a morte dos filhos amantes. Mesmo que venham de direções contrárias, ambas as linhas pertencem ao nível da metonímia. Isto equivale a dizer que elas estabelecem uma lógica narrativa que se justifica por meio de associações causais, que ocorre quando uma situação sugere a outra porque as duas mantêm uma relação de causa e efeito ou de contiguidade no espaço-tempo.

Nesta dissertação, procurou-se evidenciar que há ainda uma terceira lógica que corre junto com as duas primeiras: a lógica de uma “motivação estética”, produzida por meio dos *Leitmotive* e que opera por associações metafóricas. O uso e a presença constante de tal processo simbólico poderia implicar na substituição ou na sobreposição do contexto causal realista. O desenvolvimento da pesquisa, contudo, levou a acreditar que esta conjectura não é justificada. A motivação estética de *Romeu e Julieta na aldeia* traz consigo também um traço metonímico, que é sustentado por causa da função dupla do *Leitmotiv*. Os motivos condutores delineiam uma linha própria, mas sua atuação nunca se descola do nível dos acontecimentos da narrativa ou se sobrepõe a eles. Este equilíbrio também se deve, em parte, à *Kippfigur* do Realismo Poético e sua atuação conciliadora.

Honold (2018) nomeia este fenômeno detectável em *Romeu e Julieta na aldeia* como “vizinhança motivada” (*motivierete Nachbarschaft*), um processo de produção de sentidos que ocorre quando determinados elementos (entre eles os *Leitmotive*) remetem à outra esfera de significado (simbólico) além do significado estipulado no nível dos acontecimentos narrativos. O termo aponta que a passagem de uma esfera à outra é motivada, ou seja, que além de uma não se sobrepor à outra, tal passagem é sempre justificada, nunca produzida por meio de um grande salto interpretativo. Para revelar tal significado a partir do contexto primário de representação (realista), ele precisa criar uma correspondência que reverbere em uma outra esfera (poética).

Essa proximidade entre a representação realista e simbólica nos instigou a atentar por diversas vezes na abertura da novela. A cena do arado compôs a análise de mais de um *Leitmotiv* pois ela é um paradigma do modo como o significado é construído nesta narrativa. A tranquilidade e a harmonia dos camponeses afloram no primeiro plano, inspirando uma impressão positiva no leitor. A comparação com os signos celestes vem para a ilustrar a firmeza, “a imutabilidade de seu caminho, de seu ser”, mas ela se revela a seguir como um “simbolismo enganoso” (Koebner, 1997, p. 226) conforme o narrador estreita o olhar para os detalhes da calça. A ambivalência da

cena faz o leitor “erleben, dass scheinbar unverdächtige Realien sich als Sinnbilder entschlüsseln oder übliche Zuordnungsmuster trügerisch geworden sind.”²¹⁷ (id.ibid.).

Tal simbologia enganosa se dá por uma ilusão causada pela imaginação ou pelo olhar. Trata-se de uma *Augentäuschung*²¹⁸. Ao colocar em dúvida a realidade por meio de uma ilusão do olhar, e, conseqüentemente, a descrição da cena enquanto garantia de veracidade, a narrativa encontra na dimensão simbólica a possibilidade de acessar as complexidades da vida que escapam ao plano descritivo realista, e além de apontar um “caminho escondido” – ou a essência que os realistas alemães tanto almejam –, revela a fragilidade do ser e do destino humano que é tecido pelo próprio homem, o que não é um acaso que a imagem das “lançadeiras do destino” feche a descrição da cena do arado, assinalando que embora não se possa descobrir como será o produto final, é a mão do tecelão que conduz o tear: “*So gehen die Weberschiffchen des Geschicks an einander vorbei und »was er webt, das weiß kein Weber«*” (p. 77) [Assim passam voando, uma pela outra, as lançadeiras no tear no destino, e “o que se tece, não há tecelão que o saiba”] (p. 21). O destino do homem é consequência de suas ações, ainda que ele não consiga prever isso no momento.

A complexidade simbólica da novela de Keller se revela, portanto, com mais de uma função: a manifestação simbólica, por um lado, pode ser a sinalizadora da ilusão, mas por outro pode ser a mediadora de um significado mais profundo. A terceira linha motivadora produz numerosas correspondências que dividem o mundo narrado em uma estrutura simbólica na qual quase não há espaço para um “detalhe incidental, uma circunstância trivial” (Koebner, 1997, p. 207). A análise individual dos *Leitmotive* permitiu entender como eles estabelecem essa correspondência de relações que remetem a uma esfera que não diz respeito à realidade material das figuras. Quando vemos de perto esses símbolos na forma de *Leitmotive*, os momentos em que eles surgem e de que modo são reformulados cada vez que aparecem, novos significados são construídos.

A necessidade de *construir* um significado poético remete inevitavelmente à artificialidade. Neste ponto, encontramos novamente o esforço dos realistas alemães de encontrar a essência, o significado poético que estaria entremeado nos acontecimentos. Trata-se de uma concepção muito semelhante à ideia de símbolo goethiano, conforme

²¹⁷ “experimentar que realidades aparentemente insuspeitas são decifradas como símbolos ou que os padrões usuais de atribuição se tornaram enganosos.

²¹⁸ O leitor deve se atentar que aquela cena não irá terminar bem – como todas as tragédias, as quais começam em harmonia e terminam em desespero. É uma pressuposição que se permite fazer pois se sabe, a partir do conhecimento literário evocado pelo título, que a história daqueles dois homens está fadada a ser uma tragédia.

procuramos demonstrar no primeiro capítulo, que subentendia uma “lei” (*Gesetz*) que poderia vir à tona ou subir à superfície com a arte. Os realistas alemães almejavam esta mesma lei, mas ela se tornara arbitrária com as contingências de um mundo moderno que começara a se formar. Deste ponto de vista, a grande quantidade de motivos e *Leitmotive* de *Romeu e Julieta na aldeia* poderia ser vista como um indício de um esfacelamento simbólico. Sua atuação e presença indica uma profusão de metáforas que estariam tentando abarcar tal significado simbólico que não se encontra mais tão facilmente na realidade.

No conteúdo programático dos realistas alemães

notamos, contudo, que eles ainda resistiam à ideia de que tal lei ou “essências das coisas” não pudesse mais ser encontrada. É por esta razão que na teoria de Baßler (2015) a passagem do nível de representação para o nível do significado, no Realismo Poético, não é automática, mas precisa ser produzida artificialmente. Assim, os autores realistas precisaram lançar mão de artifícios para conduzir o leitor a este último nível, atingindo o que eles chamavam de “essência”.

O que a teoria do movimento demonstra e que podemos ver refletido na novela de Keller é o desejo em encontrar este significado, em acessar a lei por trás dos fenômenos. Os artifícios que o autor suíço utiliza em sua novela, a intertextualidade com Shakespeare, com Heinrich Heine, os motivos e *Leitmotive* podem ser vistos, conforme explica Andermatt (2008), como tentativas de enfrentar a contingência, de tentar elaborar o pessimismo e a sensação de insegurança da vida humana na terra que estaria cada vez mais submetida a circunstâncias muitas vezes incompreensíveis de um mundo que começara a se demonstrar fragmentado e sem um sentido norteador. Andermatt (2018, p. 43) comenta a concepção idealista que o Realismo alemão estabelece entre a contingência e o papel da arte neste mundo de compreender: “Der kontingenten Wirklichkeit sollte mit dem Heilmittel der Kunst begegnet werden”²¹⁹.

O que se verifica na história de Sali e Vrenchen é a tentativa de significar poeticamente a vida de um casal que estava submetida à insegurança da existência e impossibilidade de realização de seu amor em uma sociedade como Seldwyla. Ao revestir os elementos da narrativa com significado poético na tentativa de ao menos compreender tais contingências, a narrativa realista de Keller parece ir na direção

²¹⁹ “A realidade contingente deve ser enfrentada com o remédio da arte”. [Tradução minha].

contrária da poética realista francesa, sobretudo de Flaubert, que almejava a neutralidade e o esvaziamento do significado.

A análise do terceiro capítulo procurou traçar como os *Leitmotive*, enquanto técnica, ajudam a construir o sentido, e como Keller fez ecoar os significados do plano metonímico no plano simbólico. Com o *Leitmotiv* do *Acker* (campo), presenciamos o disputado terreno adquirir um potencial simbólico que ultrapassa o aspecto pictórico e sua simples função de cenário. O campo do meio possui um forte apelo metonímico, pois a sua existência e os limites físicos que ele impõe são o argumento inicial do conflito da novela. A sua presença aponta para a contingência de – por acaso – ele estar abandonado e no meio entre dois outros terrenos particulares de donos diferentes. Mas a partir da elaboração poética, este espaço é equipado com complexidade. E o processo desta complexidade se constrói, primeiramente, com o ressurgimento do lugar em outros momentos-chaves da história, adquirindo sempre novos sentidos e modulando os anteriores: fora inicialmente o palco da injustiça contra o violinista e a causa da inimizade dos pais e, posteriormente, o local do enlace amoroso dos filhos e da impossibilidade de sua união. Seu potencial simbólico se erige, assim, a partir de uma conexão com as histórias dos personagens que por ali passam – uma consequência da repetição em diferentes momentos da narrativa –, e porque, também, ele se liga a outros *Leitmotive*.

Quando associado ao *Leitmotiv* da pedra, o sentido do campo se torna mais complexo pois a pedra agrega o sentido de destruição, já que a presença do elemento surge, inicialmente, como composição da natureza estéril do campo do meio, que é causada pelo amontoado de pedras que são resquícios do arado dos fazendeiros. A pedra será, mais tarde, o objeto que causa a morte simbólica de Marti e a imagem que representa o estado aterrorizado dos jovens. No nível metonímico, a pedra é somente parte do cenário do campo, o excedente do arado, um empecilho físico e a ferramenta de Sali que utiliza para investir contra o pai de Vrenchen. No nível simbólico, contudo, as pedras se tornam documento da história, com camadas do tempo histórico que se fixam no elemento. Nesse sentido, a pedra – em sua versão no amontoado – se torna um memorial da ação iníqua dos pais, que permanece ali no local mesmo depois de toda a história dos pais – “por tempos imemoriais” (KP, p. 27) (“*unvordenklichen Zeiten*”) (KA, p. 81), como afirma o narrador. Além de ganhar o sentido de injustiça e descomedimento dos pais, e a comprovação “temporal”, a pedra encarnará o sentimento

de culpa dos filhos, e sua imagem irá ressurgir como empecilho físico em seus destinos, uma “pedra fundamental” (KP, p. 29) (“*Grundstein*”) (KA, p. 112).

O retorno do elemento no auge da paixão adolescente de Sali e Vrenchen assinala a durabilidade de seu potencial simbólico, como uma espécie de lembrete do comportamento iníquo dos fazendeiros, assim como sua presença nas cenas finais instiga os jovens reviverem os sentimentos de injustiça contra o violinista, da transgressão dos pais, da destruição financeira e moral de suas famílias e do fracasso de suas tentativas amorosas, fortalecendo mais ainda a decisão pelo suicídio. Ao observar todo este potencial simbólico, entendemos por que o lugar suscita tantos sentimentos contraditórios nas personagens, ou ainda porque a realização do amor de Sali e Vrenchen é impossível naquele lugar, já que se encontrar nesse lugar lhes confronta (e confronta o leitor) com a impossibilidade do seu amor, não importa onde. Por toda a pulsão destrutiva e de morte que o *Leitmotiv* da pedra invoca, sua imagem irá embasar o campo do meio como um espaço da impossibilidade da união e felicidade que os jovens tanto buscam, um sentido que é ratificado pelo *Leitmotiv* do violinista escuro, que por sua vez também possui uma íntima associação com o campo.

Se sua figura não tivesse investida pelo potencial simbólico demoníaco e dionisíaco, ao violinista escuro só restaria a fatalidade de ser um indivíduo marginalizado da sociedade de Seldwyla, um personagem restrito a um tipo social que nem direito a um nome próprio teria. Mas a elaboração simbólica acrescenta ao violinista uma complexidade que ecoa no eixo metafórico. Primeiro porque o enredo o conecta diretamente à história do *Acker* – com ele sendo o herdeiro injustiçado – e o faz ressurgir no mesmo espaço em outros momentos, tornando-se com isso um sinalizador da culpa dos pais e uma memória viva de seus atos iníquos. Com esta diferenciação, seu personagem compartilha das forças latentes do campo abandonado: a injustiça, descomedimento e destruição. Além do mais, sua caracterização e presença no grupo de andarilhos sustentam sua forma demoníaca, e a função que lhe é atribuída, de oferecer um modo de vida livre e marginalizado aos jovens, arremata uma série de questões caras ao Realismo Poético, como a vida resignada e a escolha pelo meio termo (cf. Honold, 2018). A sua proposta, e a conseqüente negação dela, vão levar os jovens à decisão inevitável pela morte. A camada simbólica do violinista – analisada sob o aspecto dionisíaco e demoníaco – além de intensificar a pulsão de morte e destruição da narrativa, aponta para valores que estão em jogo para os jovens, tais como a liberdade de amar e viver, e valores burgueses como o casamento e a propriedade.

Além do *Leitmotiv* da pedra e do violinista, talvez o motivo condutor que mais se conjuga com o *Leitmotiv* do campo (*Acker*) é *wild*. A ligação dos dois é intensa porque assim como a pedra surge, primeiramente, como parte do cenário do campo, *wild* é nada mais que um atributo, uma característica do campo abandonado. Sua manifestação se encontra no nível metonímico, nesse primeiro momento, ao ser fortemente conectada à terra – o *Acker* – incorporando o sentido de um terreno sem cultivo. Com a reincidência do atributo em outros contextos, sobretudo aplicado ao comportamento agressivo dos pais, e mais tarde à paixão dos filhos e à marginalidade do violinista, *wild* agrega camadas de sentidos que reverbera no nível metafórico: selvagem, aqui, não denota mais somente o estado de abandono, mas a não civilidade, o comportamento destrutivo. Se no nível do enredo *wild* assinala o estado abandonado e a selvageria dos pais, por um lado, e o amor avassalador dos filhos e a situação marginal do violinista por outro, no plano simbólico ele aponta para posturas não civilizadas e/ou bárbaras que causam desequilíbrio na vida dos personagens. *Wild*, assim, incrementa o potencial simbólico do campo como um espaço repleto de tensões destrutivas do ponto de vista dos pressupostos da civilização e que causam distúrbios na ordem da vida. É um significado adquirido por extensão de sentido, já que *wild* também é utilizado de modo metafórico na linguagem cotidiana como estado figurativo de algo ou alguém que se comporta de maneira bárbara, mas pode ser lido como um sentido que se erigiu por causa de sua presença ligado ao *Acker*, que traz em si a potência destrutiva e de morte, como já mencionamos.

Por todo significado de descontrole, o *Leitmotiv wild* na novela de Keller possui mais uma camada de sentido que leva à ideia de limite, um conceito muito caro Realismo Poético. Segundo Koebner (1997, p. 226), “*wild* é uma expressão da falta de ordem civilizada”, mas é também uma expressão da “luxúria desinibida”, denotando, assim, “anarquia, decadência e, ao mesmo tempo, desejo natural indomado”. Todas estas manifestações remetem, em certo sentido, a um limite que foi extrapolado ou desrespeitado.

O estudo realizado por Honold (2018) mostra que muitas narrativas de Gottfried Keller trazem protagonistas que optam pelo caminho de um “meio termo” (*Gesetz des Mittelweges*), priorizando o sentimento de prudência ou o de *Entsagung* (resignação)²²⁰. *Romeu e Julieta na aldeia*, como discutimos brevemente no primeiro capítulo 1.3, é

²²⁰ Como em *Pankraz, der Schmoller* e *Frau Amrein und ihr Jüngster*, a primeira e a terceira novela do ciclo respectivamente.

uma exceção a essa lei porque o desfecho é uma morte (dupla) e também porque a narrativa contém diversos exemplos de descomedimento: na imaginação deturpada dos pais²²¹, seu ódio selvagem, o amor terrível dos filhos e sua escolha drástica.

Os desdobramentos do conflito pela propriedade também vão reformular a ideia de limite a partir da geografia espacial dos terrenos dos pais, que ultrapassam a fronteira do bom convívio; e a transgressão do limite territorial praticada pelos camponeses infere, conseqüentemente, os limites da justiça. E é nesse mesmo sentido que a ultrapassagem de um limite imaginado (cultura e moralmente) é transmitida de modo paradigmático nas palavras finais da novela, na qual se explicita que o comportamento dos jovens é “*ein Zeichen von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften.*” (KA, p. 144) [indício de que cada vez mais a imoralidade se alastra e as paixões se embrutecem] (KP, p. 128).

No debate do Realismo Poético a ideia de limite é reformulada na exigência de um recorte e seleção da matéria da realidade a ser representada na literatura, ou ainda na relação entre Realismo e Poesia, os quais devem ser conjugados sem que um ultrapasse o domínio do outro. Em *Romeu e Julieta na aldeia*, além das atitudes desmedidas das personagens, a ideia do limite imposto surge nas próprias linhas que correm e dividem a narrativa, determinando uma lógica realista, por um lado, e uma lógica poética por outro. De certo modo, também o papel duplo dos motivos condutores está lidando com os limites de sua atuação na narrativa e com os limites da arte realista:

Tatsächlich wird [der Realismus] durch Abgrenzungen definiert: indem man alles ausschließt, was vom Beginn der Präsentation ausgeschlossen ist, und durch die Ausschlüsse, die die Texte im narrativen Prozess ausführen, was zeigt, was nicht sein sollte. „Limit“ ist im Realismus auch ein allgemeines Lexem; immer wieder geht es darum, ein Limit festzulegen oder nach dem Limit zu fragen.²²² Titzmann (2002, p. 478)

Ainda que o elemento simbólico seja, de fato, muito perceptível, a narrativa de Gottfried Keller possui uma característica realista muito forte. Retomando Christian

²²¹ “Die Gedanken der sonst so wohlweisen Männer waren nun so kurz geschnitten wie Häcksel; der beschränkteste Rechtssinn von der Welt erfüllte jeden von ihnen, indem keiner begreifen konnte noch wollte, wie der andere so offenbar unrechtmäßig und willkürlich den fraglichen unbedeutenden Ackerzipfel an sich reißen könne.” (KA, p. 81)

²²² “Na verdade, o Realismo é definido por limites: ao suprimir tudo o que é impossível desde a introdução, e através das omissões que os textos realizam no processo narrativo, mostra o que não deveria existir. ‘Limite’ também é um lexema comum no Realismo; sempre se trata de definir um limite ou se perguntar sobre o limite. [Tradução minha].

Rakow (2013, p. 150)²²³, que vê na narrativa uma “ancoragem diegética” (*diegetische Verankerung*), fica claro que a verossimilhança realista não é desprezada em detrimento do significado poético. Com isso, os acontecimentos narrativos são muito bem justificados e os acasos – aquilo que a lógica narrativa não conseguiria explicar muito bem – tornam-se mais raros em *Romeu e Julieta na aldeia*. E a lógica simbólica – analisada sob a ótica do *Leitmotiv* – se associa a esta característica para ampliar o significado proposto a partir do sentido realista. Dessa maneira, o elemento simbólico estrutura a vida de Sali e Vrenchen na mesma medida que os acontecimentos no nível da história.

Assim, pode parecer um acaso que a papoula surja em momentos muito especiais na narrativa – com um único botão quando Sali e Vrenchen são crianças e, posteriormente, na adolescência, cobrindo toda a extensão do campo. No nível dos acontecimentos, sua presença é determinada pela vegetação, no nível simbólico aponta para a pulsão sexual e de morte que rondam os destinos dos jovens e o espaço – o *Acker* – no qual eles estão presentes naquele momento. Do mesmo modo, pode parecer à primeira vista que *wild* reincide diversas vezes de modo assistemático, mas dada toda a carga intensa desta narrativa – ações descomedidas, ódio, injustiça, sujeitos marginalizados, amores impossíveis e morte – somente um atributo como este dá conta da dimensão simbólica do que está em jogo: as barbaridades que uma sociedade “justa” pratica, os comportamentos do ser humano que fogem à ordem civilizatória e, porque não, os pressupostos do Realismo Poético de moderação e comedimento.

Ou também pode ser um acaso que Sali e Vrenchen, então adultos, decidam se encontrar no terreno abandonado que fora a ruína dos pais, porém suas histórias apontam que isso parece ser uma escolha natural, já que o local foi o palco de suas vidas tranquilas e felizes da infância. Se no nível dos acontecimentos, da ordem realista, a escolha pelo campo se justifica pelo grau de importância que teve em suas vidas, no nível simbólico seu ressurgimento se deve à reincidência enquanto *Leitmotiv*, e também porque o campo se manifesta como um espaço de tensões de prazer e destrutiva, que inevitavelmente atrai os jovens. Todas essas ocorrências exemplificam a “ancoragem diegética” em meio à qual desponta o elemento poético, de modo que a vida é ressaltada pela poesia sem perder a materialidade da própria vida. *Romeu e Julieta na aldeia* é uma resposta em forma de elogio à poesia que está erigida sob o terreno sólido da realidade.

²²³ Cf. discussão no capítulo 1.2.

Essa dinâmica faz o símbolo ter uma manifestação específica a tal ponto que podemos chamá-lo de “símbolo realista”. Dessa perspectiva, a problemática do Realismo Poético proposta por Moritz Baßler também parece se resolver: ao ter esta função específica e uma dupla ação, o *Leitmotiv* consegue fazer a passagem do nível de representação para o nível de significado, aprofundando o significado a partir do nível dos fenômenos da diegese. Esta atuação do *Leitmotiv* também fundamenta a forma literária do Realismo Poético ao explorar o potencial da *Verklärung*. Ao almejar um significado poético que se origina no nível realista e se nutre a partir dele, o *Leitmotiv* acessa uma essência que não estaria facilmente disponível e acessível ao leitor.

Ao longo do estudo também identificamos na novela uma forma que se molda de maneira muito produtiva com os interesses do Realismo Poético. É uma forma que, desde suas primeiras manifestações na literatura renascentista italiana, elabora o tema do indivíduo submetido à roda da fortuna, em meio a uma situação que ele não escolheu estar, mas que as circunstâncias da vida o lançaram e o obrigam a agir. A diferença com a novela do século XIX é que o indivíduo é confrontado com tais circunstâncias, porém ele também se torna responsável por ter chegado até ela. A novela realista irá tornar visível os causadores e os condicionantes de circunstâncias que são, à primeira vista, avassaladoras e difíceis de compreender (cf. Freund, 2009, p. 160), uma premissa que podemos identificar em *Romeu e Julieta na aldeia* seja pela Motivação a partir do fim, seja pela Motivação a partir do começo, ou ainda pelo substrato simbólico que acompanha toda a história.

Dispor o símbolo dessa maneira na narrativa também parece condizer com o ideal ético e humanista de Keller, discutido no capítulo 2.2. Sua consciência sobre a impossibilidade de harmonia e empatia pela vida humana terrena, sem qualquer esperança em um mundo pós morte, deposita na dimensão simbólica uma grande consideração pelo Poético em meio à vida, que não é em nenhum momento idealizada ou fácil de viver, como demonstra o número considerável de fracassos e erros dos protagonistas de Keller. Ao confrontarem com diversas situações da *realidade*, os personagens erram, mas algumas vezes também acertam. E nós, como leitores, observamos como eles reagem e como lidam frente às circunstâncias que um lugar como Seldwyla produz. Enfrentar ou não o que se impõe como incontornável é o questionamento que está no cerne de *Romeu e Julieta na aldeia*.

Se a pesquisa procurou demonstrar que o potencial simbólico da novela é uma tentativa de lidar com a realidade caótica, o estudo de Andermatt (2008, p. 53), porém,

apresenta um contraponto à nossa interpretação ao indicar que a elaboração poética da realidade e o conceito da *Verklärung*, nas narrativas de Keller, se mostram, na verdade, como insuficientes para desempenhar o papel de “acessar” a essência ou a verdade das coisas, ou seja, de significar a matéria desordenada do mundo, o que, na visão de Andermatt, pode ser visto como sinal de uma certa modernidade. Andermatt (2008, p. 52) entende, por exemplo, que na quarta novela de *Die Leute von Seldwyla, Die drei gerechten Kammacher*, pode-se perceber um “triunfo da contingência” na corrida absurda que o mestre propõe aos três aprendizes para saber qual deles iria ficar com a oficina²²⁴, relegando à sorte e a uma ordem caótica o resultado dos destinos dos personagens, e não ao seu esforço. Seguindo o raciocínio de Andermatt, poderíamos identificar que também há em *Romeu e Julieta na aldeia* um certo movimento que aponta para um descontrole da vida, mesmo que seja explícito na narrativa o esforço em ressignificar, em dar um sentido (poético e lógico) ao que aconteceu aos jovens. Winfried Freund (2009, p. 168) parece ter uma interpretação semelhante deste aspecto da obra de Keller. Ele entrevê na locomoção aparentemente desorientada do navio que abriga os corpos dos jovens, ao fim da novela, um sinal do descontrole humano sob a vida:

Das steuerlos sich flussabwärts bewegende Schiff ist Sinnbild des sich verselbständigenden Ereignisses, eines Vorgangs, der sich menschlichem Eingreifen offenbar entzieht.²²⁵

Em *Romeu e Julieta na aldeia*, este movimento desnordeado enquanto um possível indício de um descontrole sobre a vida é somente um detalhe que afronta toda a dimensão simbólica identificada ao longo de toda narrativa, e que é a responsável pelo alto nível de organização daquela realidade fictícia. É um embate que não se sustenta, pois o esforço poético é visivelmente mais presente. Assim, concordamos parcialmente com Andermatt e sua ideia de que a contingência na obra de Keller não é tão facilmente contida pelo artifício poético, mas na novela objeto desta pesquisa esta leitura não se aplica, ou ainda é quase imperceptível, afinal trata-se de uma das primeiras obras da carreira do autor suíço e dos primeiros momentos da modernidade nos territórios de língua alemã. A representação do não-sentido e das incertezas da vida é um traço que se

²²⁴ “A corrida, suas condições prévias, sua execução e as suas consequências evocam, quase programmaticamente, um mundo determinado pela contingência.” (Andermatt, 2008, p. 52).

²²⁵ “O navio sem leme movendo-se para jusante é um símbolo de um evento que ganha vida própria, um processo que aparentemente foge à intervenção humana.” [Tradução minha].

tornará mais identificável na produção literária posterior de Keller, como em seu ciclo *Sieben Legenden*, de 1872 e em suas últimas narrativas, escritas já perto do fim do século²²⁶.

O que fica da novela de *Romeu e Julieta na aldeia*, nesta altura da trajetória literária do autor, é o grande impulso em tentar desvendar o mistério da vida caótica tendo como suporte a elaboração poética, uma abordagem que foi vista, algumas vezes, como conservadora, visto que o caráter “moderno” no século XIX está mais intimamente conectado ao grau de representação da realidade do que à criação por meio de um ideal poético. Mas se de um lado pode-se certamente entender o movimento do Realismo alemão com este traço conservador – sua tendência em rejeitar assuntos considerados baixos pode ser vista como uma dessas manifestações –, por outro não podemos deixar de notar sua inovação ao localizar a problemática da vida caótica (e sua falta de sentido) como um dos pontos centrais de seu programa, e sua liberdade em criar mundos fictícios de forma mais autônoma, “sem ter que orientar sua imaginação com padrões de realidade que se aplicam em outros lugares”²²⁷, como entende Plumpe (1996).

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

AMREIN, Ursula. “Perspektiven der Forschung”. In: AMREIN, Ursula (org.). *Gottfried Keller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2018, p. 425-429.

AMREIN, Ursula. “Schriften zur Literatur und Kunst”. In: AMREIN, Ursula (org.). *Gottfried Keller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2018, p. 214-224.

AMREIN, Ursula. “Keller als »Shakespeare der Novelle«”. In: AMREIN, Ursula (org.). *Gottfried Keller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2018, p. 316-320.

²²⁶ Cf. Ursula Amrein, 2008.

²²⁷ PLUMPE, 1996, p. 9: „ohne ihre Imagination an andernorts gültigen Realitätsstandards ausrichten zu müssen.“

- AMREIN, Ursula. “Die »Reichsunmittelbarkeit der Poesie« an der Schwelle zur Moderne”. In: AMREIN, Ursula (org.). *Gottfried Keller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2018, p. 323-327.
- ANDERMATT, Michael. “Religion”. In: AMREIN, Ursula (org.). *Gottfried Keller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2018, p. 293-297.
- ANDERMATT, Michael. „Kontingenz als Problem des bürgerlichen Realismus“. In: AMREIN, Ursula; DIETERLE, Regina (orgs.). *Gottfried Keller und Theodor Fontane: Vom Realismus zur Moderne*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008, p. 41-61.
- ARENDT, Hannah. *Vita activa oder vom tätigen Leben*. R. Piper & Company: München, 1981.
- ARISTÓTELES. “Poética”. In: *A poética clássica. Aristóteles, Horácio e Longino*. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 19-54.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AUERBACH, Erich. *A novela no início do renascimento*. Itália e França. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- AUST, Hugo. „Keller als Autor des Realismus“. In: AMREIN, Ursula (org.). *Gottfried Keller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2018, p. 429-444.
- AUST, Hugo. *Realismus*. Stuttgart: Metzler, 2006.
- AUST, Hugo. *Literatur des Realismus*. Stuttgart: Metzler, 2000.
- AUST, Hugo. „Das Zelluloid de Realismus oder wie Keller und Fontane das »Gefühl der Wirklichkeit« gewinnen. In: AMREIN, Ursula; DIETERLE, Regina (orgs.). *Gottfried Keller und Theodor Fontane: Vom Realismus zur Moderne*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008, p. 31-40.
- BARTHES, R. S/Z. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

- BARTHES, R. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-190.
- BABLER, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850-1950: Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2015.
- BEGEMANN, Christian. “Einleitung”. In: BEGEMANN, Christian (org.). *Realismus: Epoche – Autoren – Werke*. Darmstadt: WBG, 2007, p. 7 – 10.
- BEGEMANN, Christian. “Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften. Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeitskonstruktion im deutschsprachigen Realismus”. In: SCHNEIDER, Sabine; HUNFELD, Barbara (orgs.). *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jhs.* Königshausen und Neumann: Würzburg, 2008, p. 25-41.
- BEGEMANN, Christian. *Realismus. Das große Lesebuch*. Fischer: Frankfurt am Main, 2012.
- BENJAMIN, Walter. „Gottfried Keller: Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke“. In: *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*. Zweiter Band. Zweiter Teil. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 283-295.
- BENJAMIN, Walter. “Gottfried Keller”. In: *Selected Writings*. Vol. 2, translated by Rodney Livingstone; edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, p. 51-61.
- BENJAMIN, Walter. “As afinidades eletivas de Goethe”. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. Supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 11-122.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. 10 novelas selecionadas. Seleção, tradução e notas: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 90-97.
- BONOMO, Daniel. “Schiller e a continuidade idealista na Teoria do realismo burguês alemão”. In: *Literatura e Sociedade*. Vol. 19, No. 19, 2014. Universidade de São Paulo, pp. 57-66. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97201/96252>> Acesso em: 20/10/2017.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2010.

- BUTZER, Günter; JACOB, Joachim (Org.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012.
- CARPEAUX, Otto M. *A história concisa da literatura alemã*. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Faro editorial, 2013.
- DETHLOFF, Uwe. *Französischer Realismus*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997.
- DRUX, Rudolf. "Motiv". In: FRICKE, Harald. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin/ New York: De Gruyter, 2007, p. 638-641.
- ECKERMANN, Johann. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- FLEISSNER, Else. M. „Die künstlerische Bedeutung des Zufalls bei Gottfried Keller“. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 17:4, 1942, p. 261-272, DOI: 10.1080/19306962.1942.11786114
- FREUND, Winfried. *Novelle*. Stuttgart: Reclam, 2009.
- FRYE, Northrop. *Sobre Shakespare*. Tradução e notas de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- FURST, Lilian. *All is true. The claims and strategies of realist fiction*. Durham, London: Duke University Press, 1995.
- FÜLLMANN, Rolf. *Einführung in die Novelle*. Darmstadt: WBG, 2010.
- GALLE, Helmut. "Zur Fiktionalität realistischen Erzählens". In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Berlin: DeGruyter, 2020, p. 122-152.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GEPPERT, Hans V. *Der realistische Weg: Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- GOETHE, W. J. von. *Novela*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- HOBBSAWM, E. *The age of capital: 1848 – 1875*. London: Abacus, 1977.

- HONOLD, Alexander. "Vermittlung und Verwilderung Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*" In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Vol. 78, Issue 3, 2004, p. 459–481. Disponível em: <<https://doi.org/10.1007/BF03375785>> Acesso: 13/11/2017.
- HONOLD, Alexander. *Die Tugenden und die Laster: Gottfried Kellers: Die Leute von Seldwyla*. Basel: Schwabe Verlag, 2018.
- HONOLD, Alexander. "Die Leute von Seldwyla (1856, 1873/74)". In: AMREIN, Ursula (org.). *Gottfried Keller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2018, p. 53-91.
- KAISER, Gerhard. „Sündenfall, Paradies und himmlisches Jerusalem in Kellers ‚*Romeo und Julia auf dem Dorfe*““. In: *Wandrer und Idylle: Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977, p. 258-289.
- KAISER, Gerhard. *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 6. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- KELLER, Gottfried. "›Die Käserei in der Vehfreude‹ und ›Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz‹ von Jeremias Gotthelf". In: MAYER, Hans (org.). *Große deutsche Verrisse von Schiller bis Fontane*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1967, p. 126-136.
- KELLER, Gottfried. *Die Leute von Seldwyla*. Editado por Thomas Böning. Vol. 10. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.
- KELLER, Gottfried. *Romeu e Julieta na aldeia*. Tradução, posfácio e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2013.
- KOEBNER, Thomas. "Gottfried Keller: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*." In: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Interpretationen*. Band 2, Stuttgart: Reclam, 1997, pp. 203-235.
- KORTEN, Lars. *Poietischer Realismus: Zur Novelle der Jahre 1848–1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 2009.
- KREIENBROCK, Jörg. "Das Kreditparadies Seldwyla. Zur Beziehung von Ökonomie und Literatur in Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla*." In: SEJA, Uwe; HAHN

Hans-Joachim (orgs.). *Gottfried Keller: Die Leute von Seldwyla. Kritische Studien - Critical Essays*. Bern: Peter Lang, 2007, p. 117-134.

LIPKIN, Michael. *Ways of Living: An Ethical Realism in the Prose of Gottfried Keller*. Tese de doutorado. Columbia University, 2018.

Disponível

em:

<<https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D82V3TJH>>

Acesso: 10.jul.2021.

LORENZ, Christoph F. “Leitmotiv”. In: Fricke, Harald. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin/ New York: De Gruyter, 2007, p. 399-401.

LUKÁCS, Georg. „Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts“. In: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Georg Lukács Werke. Bd. 7. Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1964, p.187 - 498.

LUKÁCS, Georg. *Probleme des Realismus III*. Band 6. Neuwied, Berlin: Luchterland, 1965.

LUKÁCS, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Tradução de Juan Jose Sebrelli. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965.

LUKÁCS, Georg. “Gottfried Keller [1939]”. In: *German realists in the nineteenth century*. Translated de Jeremy and Paul Keast. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993, p. 157- 247.

MEWS, Siegfried. “Zur Funktion der Literatur in Kellers *Die Leute von Seldwyla*”. In: *The German Quarterly*. Vol. 43, No. 3, 1970, pp. 394-405. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/403889?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso: 13/11/2017.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MÜLLER, Dominik. “Der liberale Bundesstaat (1830–1848–1914)”. In: RUSTERHOLZ, P.; SOLBACH, A (orgs). *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007, p. 104-173.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. “O Realismo na crítica literária de Lukács e Adorno”. In: *Via Atlântica*. São Paulo, n. 23, p. 31-49, junho 2013.

- OLSEN, Stein Haugom. “Narrativa, ficção e ciências sociais”. In: GALLE, Helmut P. E.; PEREZ, Juliana P.; PEREIRA, Valéria S. (Orgs.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH/USP: FAPESP, 2018, p. 125-146.
- ORT, Claus-Michael. “Was ist Realismus?”. In: BEGEMANN, Christian (org.). *Realismus: Epoche – Autoren – Werke*. Darmstadt: WBG, 2007, p. 11-26.
- ORT, Claus-Michael. *Zeichen und Zeit: Probleme des literarischen Realismus*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- PAVEL, Thomas. *Fictional worlds*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University, 1986.
- PLUMPE, Gerhard. “Einleitung”. In: MCINNES, Edward; PLUMPE, Gerhard (orgs.). *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1996, p. 17-83.
- RAKOW, Christian. „Wie die Welt bedeutsam wird – Die semantische Seite der Verklärung“. In: *Die Ökonomien des Realismus: Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900*. Berlin: De Gruyter, 2013, p. 148-169.
- RATH, Wolfgang. *Die Novelle. Konzept und Geschichte*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- REINHARDT, Volker. *Geschichte der Schweiz*. 5., aktualisierte Auflage. München: C.H.Beck, 2014.
- ROUANET, Sérgio P. “A helvécia vista por um suíço de Glattfelden”. In: *Os dez amigos de Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 237-313.
- RUPPEL, Richard. *Gottfried Keller and His Critics: A Case Study in Scholarly Criticism*. New York: Camden House, 1998.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHLAFFER, Hannelore. *Poetik der Novelle*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993.
- SCHLEGEL, Friedrich. “Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio.” In: MEDEIROS, Constantino Luz de. *Friedrich Schlegel: Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio: tradução e estudo preliminar*. São Paulo: Humanitas, FAPESP, 2015.

- SEJA, Uwe. „Seldwyla – A microeconomic Inquiry”. In: SEJA, Uwe; HAHN Hans-Joachim (orgs.). *Gottfried Keller: Die Leute von Seldwyla. Kritische Studien - Critical Essays*. Bern: Peter Lang, 2007, p. 93-116.
- SENS, V. Rafael. *A moda-fetice no realismo burguês: a partir da obra de Gottfried Keller*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/216091> Acesso: jun.2022.
- SELBMANN, Rolf. *Gottfried Keller: Romane und Erzählungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001.
- SHAKESPEARE, William. “Romeo and Juliet”. In: *The complete works of William Shakespeare*. New York: Barnes & Noble, 1994, p. p. 245-278.
- STOCKER, Peter. “Romeo und Julia auf dem Dorfe. Novellistische Erzählkunst des Poetischen Realismus.” In: MORGENTHALER, Walter (org.). *Gottfried Keller: Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2007, p. 57-77.
- STOCKINGER, Claudia. *Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus*. Berlin: Akademie, 2010.
- SÜSSEKIND, Peter. “Posfácio: arte e natureza”. In: GOETHE, W. J. *Novela*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p.43-63.
- TITZMANN, Michael. “»Natur« vs »Kultur«: Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus”. In: *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier* (Anm. 5), 2002, p. 441-480.
- TITZMANN, Michael. „Zur Einleitung: »Biedermeier« - ein literarhistorischer Problemfall“. In: TITZMANN, M. (Org.). *Zwischen Goethezeit und Realismus: Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, München: Max Niemeyer Verlag, 2011, p. 1–7.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- VEDDA, Miguel (org). *El realismo em la Literatura Alemana. Nuevas Interpretaciones*. 1ª Ed. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011. Disponível em:

<http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/El%20realismo%20en%20la%20Literatura%20Alemana.%20Nuevas%20interpretaciones_in_teractivo_0.pdf> Acesso em: 20/10/2017.

WATT, Ian. “O realismo e a forma do romance”. In: *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Max. “Capítulo IV – Estamentos e classes”. In: WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Vol. 1. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. 4ª ed. 3ª reimpressão. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012, p. 199-206.

WETZEL, Hermann. *Die romanische Novelle bis Cervantes*. Stuttgart: Metzler, 1977.

ZANOL, Irene. *Leitmotive*. In: MATTERN, N.; NEUHAUS, S. (Org.). *Buddenbrooks-Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2018, p. 108–114.