



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

GUILHERME DE MARTINO CASADO

**“O LOIRO ECKBERT” DE LUDWIG TIECK:
UM PRECURSOR DO SURREALISMO NO SÉCULO XVIII**

Londrina

2024

GUILHERME DE MARTINO CASADO

**“O LOIRO ECKBERT” DE LUDWIG TIECK:
UM PRECURSOR DO SURREALISMO NO SÉCULO XVIII**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Marta Dantas da Silva

Londrina
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

G974“ Casado, Guilherme de Martino.
“O LOIRO ECKBERT” DE LUDWIG TIECK: : UM PRECURSOR DO
SURREALISMO NO SÉCULO XVIII / Guilherme de Martino Casado. -
Londrina, 2024.
86 f. : il.

Orientador: Marta Dantas da Silva.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2024.
Inclui bibliografia.

1. Romantismo - Tese. 2. Surrealismo - Tese. 3. Maravilhoso - Tese. I. Silva,
Marta Dantas da. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação
Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

GUILHERME DE MARTINO CASADO

**“O LOIRO ECKBERT” DE LUDWIG TIECK:
UM PRECURSOR DO SURREALISMO NO SÉCULO XVIII**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marta Dantas da Silva

Prof.^a Dr.^a Claudia Cristina Ferreira

Prof.^a Dr.^a Mariana Silva Franzim

Londrina, 25 de novembro de 2024

RESUMO

Esta dissertação investiga o conto *O Loiro Eckbert* do escritor alemão Ludwig Tieck. As relações com a literatura fantástica e o maravilhoso, reconhecíveis no conto, surgem das interferências originárias do não-consciente do protagonista. O mistério está presente não como manifestação do sobrenatural, mas como aquilo que habita as profundezas psíquicas do protagonista. O mistério, não como manifestação do sobrenatural, mas como aquilo que habita as profundezas psíquicas do protagonista. O conto, ao apresentar o não-consciente atuando no protagonista mesmo em estado de vigília, de forma a apagar a fronteira entre o real e a imaginação, entre o consciente e o não consciente, antecede a proposta surrealista que visa borrar essas fronteiras, apresentar a atuação do não consciente para além do mundo onírico, nos fazendo compreender que o mistério habita o humano e, portanto, a vida. Pouca referência foi encontrada sobre o autor Ludwig Tieck, sendo que o escasso material a respeito de sua obra o situa como um romântico influente nos contos fantásticos. Karen Volobuef, Silvia Faustino de Assis Saes e Maria Aparecida Barbosa, responsável pela apresentação da única edição brasileira dos contos de Tieck (*Feitiço de Amor e Outros Contos*, 2009) são referências de base sobre a obra do autor. Sobre o fantástico na literatura contamos com a contribuição dos estudos de Tzvetan Todorov, Louis Vax, David Roas, Remo Ceserani e nas pesquisas sobre Surrealismo, foram trazidos os estudos de Claudio Willer, Maurice Nadeau e André Breton.

Palavras-chave: Ludwig Tieck, romantismo, surrealismo, maravilhoso, mistério humano.

ABSTRACT

This dissertation investigates the tale “The Blonde Eckbert” by German author Ludwig Tieck. The relation with fantastic literature and marvelous, recognizable on the tale, appear from original interferences of the protagonist’s non-conscious. Mystery is present not as a supernatural manifestation but as that one that dwells the psychic depths of the protagonist. When presenting the non-conscious acting over the protagonist, even in vigilia state, the tale erases the frontier between real and imaginary, preceding so the surrealistic proposal to blur these frontiers, to show the non-conscious act to beyond the dreamlike world, making us to understand that the mystery dwells the human, therefore, the life. Few references were found about the author Ludwig Tieck, and the scarce material about his work, places him as a romantic author of influence over the fantastic tales. Karen Volobeuf, Silvia Faustino de Assis and Maria Aparecida Barbosa, responsible for the only Brazilian edition of Tieck tales (*Feitiço de Amor e Outros Contos*, 2009), are basic references about the author’s work. About fantastic literature were counted with studies from Tzvetan Todorov, Louis Vax, David Roas, Remo Ceserani and in research about Surrealism, were brought studies of Claudio Willer, Maurice Nadeau and André Breton.

Keywords: Ludwig Tieck, romanticism, surrealism, marvelous, human mystery.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. QUEM FOI LUDWIG TIECK	10
2. UMA PRÉVIA DO CONTO	13
3. TIECK E A PONTE HISTÓRICA	16
3.1 Tieck: Perpassando o Fantástico e o Maravilhoso	21
4. O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO	28
5. O ROMANTISMO E O FANTÁSTICO	32
6. SURREALISMO E ROMANTISMO	39
7. ESTUDO DO CONTO O LOIRO ECKBERT	45
7.1 Duplicidade, Culpa e Projeção	45
7.2 A Aventura de Berta na Natureza	54
7.3 O Sonho e as Astúcias do Devaneio	60
7.4 O Maravilhoso	62
7.5 Tieck e o Não-Consciente	66
8. CONCLUSÃO	73
REFERÊNCIAS	74
ANEXO (conto – O Loiro Eckbert)	77

INTRODUÇÃO

A intenção inicial deste estudo era identificar elementos da literatura fantástica na obra do autor alemão Ludwig Tieck, uma vez que a edição brasileira *Feitiço de Amor e Outros Contos*, esteve catalogada e apresentada como pertencente a esse gênero literário. Contudo, as diversas leituras do conto *O Loiro Eckbert*, escrito no final do século XVIII, apontaram para uma nova direção: a antecipação de questões exploradas pelo Surrealismo, corrente inaugurada pelo *Manifesto Surrealista* de André Breton em 1924. Ao invés de investigar o conto a partir das convenções estabelecidas pelos teóricos literários sobre elementos fantásticos na literatura de ficção, uma questão se impôs: *O Loiro Eckbert* de Tieck como um dos precursores do Surrealismo. Fantástico e maravilhoso estão claramente presentes no conto, mas como elementos de condução a um estado alterado da consciência. Desde o início a narrativa é insegura e sugere estados pouco equilibrados de seu protagonista que tece um discurso não razoável, cria um duplo e cria uma outra narrativa sobre sua vida como meio de se preservar das possíveis consequências de seus atos passados.

Com essa estrutura, que parte de ingredientes feéricos, maravilhosos e nos conduz a uma conclusão inesperada que envereda pelos distúrbios emocionais e psicológicos de seu protagonista, o conto faz uma sofisticada costura investigando a complexidade da psique humana. É uma avaliação procedente pois Tieck arrisca-se em áreas que só seriam pesquisadas posteriormente na psicologia. Sendo assim, esta dissertação prevê uma boa variedade de áreas investigativas por um objeto incrivelmente rico de possibilidades. De seu posicionamento histórico aos desdobramentos psicológicos, o conto *O Loiro Eckbert* possibilita investigar áreas e conteúdos adiante de sua época.

Considerando o contexto histórico do autor Ludwig Tieck e sua predileção por estruturas inusitadas de narrativa (sempre levando em conta que a base de referência deste estudo é a edição brasileira de seus contos) pode-se analisar o conto *O Loiro Eckbert* em segmentos específicos.

O trabalho compõe-se das seguintes partes:

1. Apresentação do autor, seu contexto histórico e algumas considerações teóricas sobre sua obra.
2. Um levantamento em teorias sobre o fantástico e o maravilhoso na literatura.
3. Um levantamento no sentido de compor uma ponte histórica do Romantismo ao Surrealismo e suas relações como o objeto estudado.
4. Apresentação e investigação do conto incluindo abordagens mais imediatamente perceptíveis como análise do duplo, a topoanálise e utilização dos espaços físicos para efeito narrativo, o sonho e o não-consciente.

5. Conclusão.

A bibliografia de base é constituída de teorias literárias sobre o fantástico e o maravilhoso, fontes para contextualização histórica sobre o Romantismo e o Surrealismo e a respeito de subconsciente, de modo a enriquecer alguns pontos, porém sem pretensão a aprofundamento nesta última área.

1. QUEM FOI LUDWIG TIECK

Johan Ludwig Tieck, escritor alemão nascido em Berlim em 1773, foi um dos precursores do movimento romântico na Alemanha. Em sua variada atividade escreveu contos e peças teatrais, traduziu Don Quixote e grande parte da obra de Shakespeare, para sua língua natal. Também editou outros autores como Novalis, e filósofos como Franz Brentano e Friedrich Schlegel, este último reconhecido e situado historicamente como o principal influenciador do movimento romântico.

Suas obras ficcionais foram notadas especialmente pelo caráter fantasioso, derivado de folclore popular, principalmente a coletânea *Phantasmus*, (1812-1816), que é, com alguma regularidade, mencionada como precursora da literatura fantástica delineada no decorrer do século XIX. A coletânea *Phantasmus*, contemporânea aos contos dos irmãos Grimm e a E. T. A. Hoffmann, situa o autor na aurora do movimento romântico e, portanto, anterior ao que se convencionou considerar *literatura fantástica*. Em um trabalho tão rico na incorporação de ingredientes diversos, como as sugestões de mistérios velados, desarranjos psíquicos, inversões de expectativa, e tão ambicioso em sua construção narrativa, é recompensador estudar um de seus contos e encontrar nele algo além dos meios expressivos catalogados e debatidos por teóricos em literatura fantástica.

Tieck foi um autor íntegro e apegado a princípios, de modo a participar dos movimentos que prenunciaram o romantismo de forma mais circunstancial do que por opção artística assumida. Ele, por exemplo, defendia o exercício literário em incorporação multinacional e não restrito a nacionalismos. Não se filiou ao movimento *Sturm Und Drang* (Tempestade e Ímpeto) por princípios estéticos e religiosos. Também foi contrário a muitas correntes intelectuais do momento que presumiram a distinção entre a literatura tradicional e os contos de fadas, supondo estes últimos como algo menos virtuoso. Tieck propunha uma forma expressiva em que o conto e a inserção do maravilhoso em narrativas ficcionais poderiam ter a mesma dimensão e legitimidade da literatura considerada séria por detentores da opinião crítica do período. É oportuno levantar aqui que em observações de teóricos sobre sua postura artística, as relações com o Surrealismo já podem ser percebidas como fundamentadoras de princípios do autor. Assim destaca Maria Cristina Batalha em seu texto sobre o autor:

[...] a retomada da ficção maravilhosa empreendida pelos alemães está em estreita relação com a escalada de valorização da literatura e, ao mesmo tempo, com o surgimento da necessidade de sua teorização: os dois processos são concomitantes e indissociáveis. No âmago desse movimento, ao lado de Arnim, Brentano e dos irmãos Grimm, Ludwig Tieck também contribuiu para reanimar e “reinventar” o gênero conto, inspirado no conto

maravilhoso, que encontra suas raízes na tradição popular e medieval. Com Tieck, este toma a feição do *conte noir*, até operar a passagem para o fantástico, que encontra sua plena realização, alguns anos mais tarde, com E.T.A. Hoffmann. (BATALHA, 2013, p. 128)

Mais adiante a autora conclui que o autor, “pela fina sensibilidade que manifesta em sua obra, favorece a abordagem de certas zonas do espírito humano, nas quais a literatura ainda não havia penetrado, e que constituem um campo de eleição para o fantástico.” (BATALHA, 2013, p. 129)

Tieck foi um visionário que ousou experimentos criativos elaborados propondo leituras diferenciadas tanto em seus contos quanto em encenações teatrais. Sua peça *O Gato de Botas (Der Gestiefelte Kater, de 1797)*, baseada na famosa fábula de Charles Perrault, trabalhava a metalinguagem e provocava a plateia e a crítica que, à época, rejeitava o aspecto pueril – como se supunha – de obras do gênero fantástico ou, mais especificamente, o maravilhoso. Nessa peça, por exemplo, a busca por ruptura na linearidade de apreciação era a tônica que interessava ao autor, como destaca a pesquisadora Silvia Faustino de Assis Saes (2013) em seu artigo *As Quebras de Ilusão no Teatro de Tieck*. A intenção maior com essa alternativa perceptiva (quebra de ilusão) praticada pelo autor, era contrariar as defesas de pensadores racionalistas que detinham juízos de valor sobre a produção cultural de então.

É uma peça de teatro na qual se apresenta outra peça de teatro, que forma-se de um conto de mesmo nome: estamos diante de uma totalidade circular de sentido que parece referir-se a si mesmo, independentemente das instâncias que o representam. [...] Considerando que há um sentido global que se constrói na confluência desses aspectos, tentaremos compreender como se dão as ‘quebras de ilusão’ nesse texto dramático. É nosso intuito mostrar de que maneira essas quebras produzem a sátira de certa imagem iluminista da experiência estética e da obra de arte, por meio de paródias sobre conceitos como os de ‘gosto’, ‘bom gosto’, ‘gênio’ ou ‘sublime’. (SAES, 2013, p. 27)

Fosse em conto literário ou em peça teatral, o efeito encantatório da narrativa era o valor buscado pelo autor mais do que a rendição a convenções eruditas vigentes, especialmente as iluministas e racionalistas, que norteavam muito do pensamento setecentista. Isso vale especialmente para que tenhamos uma amostra da insatisfação do autor com cânones muito rígidos e sua intenção em experimentar formas expressivas fora deles.

Foi escolhido como objeto de estudo deste trabalho o conto *O Loiro Eckbert*, possivelmente seu conto mais famoso, mais citado e divulgado. *O Loiro Eckbert* é integrante da citada coletânea *Phantasmus*, e, repetindo, a intenção em rotulá-lo, restringindo-o a uma

única categoria literária, pode ser tarefa impraticável tal a variedade de ingredientes narrativos que o constituem. Como característica inicial, o texto confunde nossa percepção em alternância duvidosa sobre o que narra, por sua fluidez e construção de mistério, em descrições atmosféricas noturnas que parecem envolver oniricamente os personagens (e o leitor).

Por sua vez, o conto reforça e reorienta nossa leitura mais para a área do transtorno emocional e não de situações sobrenaturais, sugerindo assim a investigação de aspectos psicológicos na obra do autor. Situação que redefiniu a orientação de pesquisa deste trabalho e abriu caminho para buscar relações com o Surrealismo, possibilitando ver em Tieck um possível precursor desse movimento.

2. UMA PRÉVIA DO CONTO

O conto *O Loiro Eckbert*, de 1797 (incluído como anexo no final deste trabalho), é a narrativa sobre um recluso casal, Eckbert e sua esposa, Berta, que recebe Walther, um amigo de longa data, em uma visita. O casal não tem filhos e vive em estabilidade em seu pequeno castelo. Para esse amigo em visita, Berta relata sobre sua infância sofrida, sua fuga da casa dos pais e sua perdição. A fuga levou-a a errar por espaços florestais e montanhosos até seu encontro com uma misteriosa senhora em uma cabana afastada, senhora que possui um pequeno cão e uma ave que bota ovos com pedras preciosas. Na estadia com essa senhora, Berta desenvolve habilidades como nunca havia conseguido na casa materna. Logo que descobre uma riqueza em pedras escondidas pela velha senhora, Berta se sente tentada a roubar-lhe os bens e fugir. Na tentativa de reativar o contato com seu passado ela encontra a figura idealizada do cavaleiro Eckbert, com quem se une e passa a viver. Porém, a narrativa de Berta e a visita de Walther, desencadeiam uma sucessão de mistérios que conduz o casal a um colapso. A sequência de eventos traumáticos leva Berta a adoecer e morrer. Eckbert, por sua vez, tem sua sanidade ameaçada levando-o a vagar por áreas externas à sua habitação e perder a capacidade de reconhecer os habitantes da região onde vive. E finalmente, temos a revelação de que esse amigo em visita é, na verdade, a velha senhora, moradora da cabana que certamente esteve à procura daquela que há anos há havia prejudicado. Eckbert tem assim a revelação da verdadeira identidade de Berta, até então referida como sua esposa, assim como a inferência de que a origem de sua riqueza e sua posição social são consequentes de ações usurpadoras e inescrupulosas. Finalmente ele percebe, em um grande choque, que viveu uma ilusão por anos de vida.

Sob o recorte proposto inicialmente neste estudo – a identificação de elementos fantásticos no conto *O Loiro Eckbert* – o fantástico se instaura como forma de difusão perceptiva. A dubiedade, que é um efeito do fantástico, segundo o teórico Tzvetan Todorov e outros estudiosos, se apresenta em forma de mistério, na aventura de Berta e suas leituras oscilantes das paisagens em que se encontra. O autor faz sua narrativa intrincada tecer diversas relações durante sua construção, sugerindo elementos que podem ser aproximadamente reconhecidos como fantásticos segundo postulados teóricos, como as dúvidas de Berta na travessia das montanhas, momento em que a disposição física dos elementos é confusa ao descrever que os rochedos “eram penhascos empilhados uns sobre os outros, que davam a impressão de que o primeiro sopro de vento os faria despencar para todos os lados” (TIECK, 2009, p.28), ou a intriga pela real identidade de Walther, o amigo em visita. Há ainda o fato de que a velha moradora da cabana não ter sido reconhecida por Berta, quando de sua visita na abertura do conto. É possível inferir que Eckbert tenha

simplesmente bloqueado a identificação imediata como meio de defesa inconsciente? Provavelmente sim, pois acabaremos sabendo que a maior parte da narrativa é um delírio de fuga do protagonista, um sonho acordado que lhe serve de escape a uma situação aflitiva.

A visita de Walther e as revelações de Berta a levam, posteriormente, a uma enfermidade seguida de sua morte. Mas todas essas dúvidas e pistas são elementos menores no conjunto, e isso faz com que o centro de atenção do conto, em seu desenvolvimento, seja a aventura de Berta e seu encontro com a velha e seus animais. Migramos então para a categoria do *maravilhoso*, correndo o risco de negligenciar outros componentes interessantes e ricos em análise. Por exemplo, a proximidade fonética dos nomes dos protagonistas que permite a análise do duplo no conto, assim como a relação de destaque com os cenários naturais pode suscitar estudos sobre topoanálise na narrativa, sem esquecer o importante papel da natureza no romantismo. Há ainda a identificação de uma dada difusão sensorial nas descrições e percepções de certos episódios que dão à narrativa, ou ao menos trechos dela, um caráter onírico.

Indo um pouco além, a dramaticidade conseguida na construção e nas implicações do desfecho são mais voltadas a aspectos psicológicos do que sobrenaturais. E quando o autor revela que os eventos de vida do protagonista – como percebidos por ele, o cavaleiro Eckbert – são na verdade uma projeção de suas inseguranças, uma ilusão que bloqueou sua razão por anos de vida, lança uma intrigante variação em seu conto, fazendo dele um exemplo de uma mente perturbada, um estado perceptivo que constrói uma versão da verdade a partir de suas conveniências em se sentir seguro. Louis Vax (1960) em *L'Art et La Literature Fantastiques*, ao segmentar temas específicos desenvolvidos na literatura fantástica, menciona *O Loiro Eckbert* como exemplo de perturbação na sessão sobre *Distúrbios de Personalidade - Les Troubles de Personnalité* (VAX, 1960, p. 27-28)

Nesse aspecto, Tieck, ao fazer da instabilidade de seu protagonista o pilar sobre o qual todo o conto é desenvolvido, promove considerável preocupação ou curiosidade sobre desequilíbrios psíquicos do homem. A ousadia do autor é a exploração, enquanto material poético, do que seriam manifestações do não-consciente (neste caso, os do protagonista) que só viriam a ser avaliadas como importantes apenas depois das pesquisas em psicanálise e movimentos como o Surrealismo. Em *Magia, Poesia e Realidade* (2008), Claudio Willer comenta sobre as antecipações poéticas que despreziosamente preveem futuras descobertas da ciência. “Sabe-se que previsões, antecipações e profecias ocorreram na vida e obra de muitos poetas, surrealistas ou não” (WILLER, 2008, p. 349). É possível que a lógica científica julgue erroneamente que as manifestações do intuitivo e as respostas

emocionais a que artistas se entregam em suas paixões, tenham pouco proveito como fundamento de algum saber.

A imaginação e intuição em poesia e as descobertas em outros campos do conhecimento são muito mais próximas e interligadas do que supõe o desprezo cientificista com relação a poetas. Certamente, relacionam-se com a própria natureza da linguagem: sendo esta ativa, criadora, e não apenas um reflexo do mundo das coisas, é capaz de *produzir* realidade, conforme admitem estudiosos da linguagem e do signo que lhe dão precedência com relação à consciência e à estruturação do real. (WILLER, 2008, p. 349)

Em seu conto, Ludwig Tieck faz uso de uma intrigante construção poética, para um alerta sobre mistérios que constituem o homem, antecipando aprofundamentos posteriores tanto nas artes quando nas ciências.

3. TIECK E A PONTE HISTÓRICA

É interessante que Ludwig Tieck, muito antes de André Breton e seus parceiros no movimento surrealista, defendia a força encantatória da arte (mais especificamente da arte literária) como razão maior de qualquer produção poética. O poder imersivo, e até mesmo alucinatório proporcionado por alguma narrativa, foi defendido por ele como essencial à atividade artística.

Em um ensaio de sua autoria intitulado *Sobre o Tratamento do Maravilhoso em Shakespeare* (1793), Tieck defende que a arte narrativa não deveria se restringir a modelos clássicos, ou a convenções artísticas e deveria se abrir ao maravilhoso e a indução do leitor à chamada “suspensão de incredulidade”, a condição de aceitação de alguma narrativa pela capacidade enunciativa do autor. Stefan Andriopoulos, em seu estudo sobre o romantismo alemão (2013) destaca a admiração do autor pela poética de Shakespeare:

De acordo com Tieck, a genialidade de Shakespeare consiste em ele “suscitar a nossa fantasia a tal ponto, mesmo contra a nossa vontade, que esquecemos as regras e todas as concepções do nosso século iluminista. Nossa alma presta-se de bom grado a ser novamente enfeitada, e nenhuma surpresa repentina ou negativa desperta de seus sonhos a fantasia lúdica”. (ANDRIOPOULOS, 2013, p. 109)

O psicólogo Michel de M'Uzan disserta sobre os processos de criação em geral, e literários em particular, em seu livro *Da Arte à Morte* (2019). Nesse estudo ele relaciona motivações criativas à interesses exploratórios de fenômenos humanos ou simples desejos de recriação de mundo. Se relacionarmos as relações levantadas por esse autor às criações de Tieck, teremos uma visão bastante perturbadora das criações desse autor. M'Uzan fala de processos de representação na criação artística como uma experiência mítica do real.

[...] a atividade de representação – isto é, a encenação, a dramatização – está na origem de um largo espectro de fenômenos humanos, que vão do sonho e da fantasia à arte, passando pelos mitos e representações culturais, pelos jogos – sagrados e profanos – até os jogos de palavras e os trocadilhos. Sobretudo quero lembrar que os fenômenos considerados, a justo título, como fatos criadores, por um lado não visam apenas a representação do mundo exterior objetivo, mas, por outro, tampouco se afastam do real. O que é representado aqui não é nem o agradável, nem o real, mas uma *situação*, digamos a *situação no mundo de um ser desejante* que, por si mesma, constitui uma nova realidade. Como diz Freud, sempre em “Os Dois Princípios do Funcionamento Mental”, é a essa nova realidade que se liga o esforço de toda criação, quer ela desemboque num simples jogo ou na obra de arte mais sublime. (M'UZAN, 2019, p.5)

Vale acrescentar que o período de atividade de Tieck – final do século XVIII, início do século XIX – coincide com os posicionamentos de filósofos e pensadores como Kant, Schopenhauer e Hegel, que dedicaram teses e escritos no terreno das alterações perceptivas, resvalando e confrontando em conceitos de espiritualidade, investigando filosoficamente eventos e desvios perceptivos do homem, como sonambulismo, visões e aparições. A repercussão do tema, fosse como estudo científico fundamentado, fosse como advertência a engodos de apelo popular, ou material para romances de ficção gótica, alcançou considerável exposição em sua época.

Paralelamente a esses estudos, o período viu florescer o desenvolvimento tecnológico de artefatos ópticos destinados a projeções que além de servirem de mero entretenimento impactante ao público, serviram a materialização, ou melhor dizer visualização, do que era tratado teoricamente pelos estudiosos de manifestações espirituais.

Schopenhauer descreve a visão de imagens espirituais internas fazendo uma analogia com o uso da lanterna mágica no meio visual da fantasmagoria e recorre repetidas vezes a vários instrumentos ópticos para explicar a constituição de aparências empíricas pelo aparelho cognitivo do sujeito. (ANDRIOPOULOS, 2013, p. 55)

O contexto cultural em que Tieck viveu mostrava-se receptivo a fantasmagorias, fossem em narrativas literárias ou em apresentações populares, e os romances góticos muito se beneficiaram de histórias de suspense intencionalmente chocantes, repletas de mistérios, espectros e aparições. Uma das personagens macabras de *O Monge*, romance gótico de Matthew Gregory Lewis, publicado em 1796, foi utilizada pelo ilusionista Gaspard Robertson nas apresentações públicas de sua lanterna mágica em efeitos de reconhecida repercussão popular. Tanto a Freira Ensanguentada (de *O Monge*) quanto a “invocação” da figura de Luís XVI (que havia sido executado em 1793), serviam aos espetáculos encantatórios de Robertson como condutores da suscetibilidade das plateias em vivenciar momentos de fantasia – mesmo que sabidamente falsos.

A percepção média do homem oitocentista passava então por uma alteração considerável, quando o devaneio ganha importância e entra em confronto direto ao pensamento racionalista que precedeu o período. Friedrich Kittler (2016, p. 149) chamou-a de “percepção historicamente transformada no dia a dia”. O sucesso dos romances góticos era tamanho que até mesmo preocupava o pragmatismo racional de pensadores como Kant e outros, que chegaram a condenar a força imersiva das literaturas insólitas e seu poder de afastar os leitores do julgamento lógico, entregando-os a um delírio intelectualmente

inconsequente ou, em casos piores, capaz de levá-los a alterações comportamentais consideravelmente perigosas.

O novo gênero literário, que em alemão se chama “romance de calafrios (*Schauerroman*), adaptou as aparições de espíritos como um recurso em série para causar susto e pavor. Mas o apelo imersivo dessas histórias populares provocou considerável alarme, [...] os críticos conservadores alertaram para o perigo do “vício em leitura” (*Lesesucht*) e do “furor de leitura” (*Lesewut*), e evocaram uma perda patológica da realidade como consequência inevitável da leitura de um número excessivo de romances góticos. (ANDRIOPOULOS, 2013, p. 79)

O próprio Ludwig Tieck enfrentou situação preocupante na leitura compulsiva de um romance do gênero. Consta que ele e mais dois amigos tentaram a leitura integral em uma única noite de um romance gótico e terminaram a aventura aos desmaios e em surto emocional, especialmente Tieck que permaneceu acordado tendo visões, depois do desmaio dos dois amigos. Stefan Andriopoulos cita o sintomático (e divertido) episódio em seu livro *Aparições Espectrais* (2014). Conta ele que:

em 1792, Ludwig Tieck, que depois se tornaria um escritor romântico, também sofreu um colapso nervoso após a leitura em voz alta, acompanhado por dois amigos, das primeiras duas partes de *O Gênio*. Começando às quatro horas da tarde, Tieck e seus amigos, Schmohl e Schwinger, alternaram-se na declamação do texto. Apesar de seus amigos haverem adormecido por volta da meia-noite, Tieck pareceu não querer ou não poder parar. (ANDRIOPOULOS, 2013, p. 103)

E o episódio segue no livro em descrições muito vívidas e incrivelmente imagéticas, registradas por Tieck em um manuscrito do qual Andriopoulos destaca alguns trechos de delírios apavorantes para concluir a situação como exemplar do chamado “furor de leitura”.

“Esse episódio constitui um exemplo extremo do que, por volta de 1800, era chamado de ‘furor de leitura’ nos textos que criticavam o ‘vício em leitura’ – a prática de ler em excesso e depressa demais.” (ANDRIOPOULOS, 2013, p. 104)

Se para os racionalistas o episódio pudesse ilustrar os supostos perigos do texto fantástico, para um entusiasta como Tieck o momento certamente foi de comprovação e reafirmação de que a literatura (e as artes em geral) tem o potencial de suscitar estados de devaneio e, portanto, tem o dever em arrebatá-lo o homem da inevitável vigília imposta por diversas vias, do pensamento iluminista até os imperativos da emergente era industrial. Então, mais do que simplesmente utilizar-se de meios fantásticos para sua prosa literária, Tieck foi um experimentador, foi um artista que vivenciou manifestações do não-consciente e deu importância a esses estados alternativos antes mesmo dessa preocupação ter orientado

artistas do Romantismo, que também viram os estados alternativos de processos perceptivos e emocionais como forma de antagonizar as imposições de racionalistas. Imposições essas que se mostravam inoperantes, ou insuficientes, à explicação do que ocorria sob a superfície da vigília racional.

Marcel Raymond (1997) apresenta a atividade poética no período entre o romantismo e o surrealismo e seus postulados encontram forte relação com o trabalho do autor aqui estudado. Tanto a entrega total aos caminhos do processo criativo pelos artistas quanto a intenção em arrebatá-lo seu público espectador, conduzem todos a esse ponto de intermediação entre a razão e o devaneio. À busca pela compreensão dos mistérios que os constituem.

Uma espécie de espírito subterrâneo vai incitar o homem a experimentar até o limite as possibilidades de metamorfose do *eu*, sua plasticidade. Ultrapassando as resistências da razão e do hábito, as instruções herdadas, violentando os instintos, forçando sua imaginação a saltar no desconhecido, fora de todo caminho traçado, quem sabe se consiga enriquecer na mesma proporção sua natureza e tomar nova consciência de seu ser global? (RAYMOND, 1997, p.192)

Considerando que Tieck se posicionou contrário aos ataques à literatura de fantasia e fez uso notável do não-consciente no conto destacado para este estudo, mostra-se bastante procedente considerar as defesas poéticas e criativas desse autor como sendo precursoras de atividades artísticas pelo século XIX, assim como às dos surrealistas do século XX. O episódio delirante vivido pelo autor quando da leitura compulsiva, é um exemplo vívido que pode ser facilmente relacionado às experiências surrealistas, que antecederam o Primeiro Manifesto do movimento – como o sono hipnótico, a manutenção do estado de vigília por vários dias, a escrita automática com o objetivo de perturbar a consciência – isso cem anos antes do advento do movimento liderado por André Breton. Tieck experimentou o desregramento dos sentidos em atitude análoga ao dos surrealistas em busca do desconhecido chamado de maravilhoso em um resultado que ultrapassou a simples estratégia literária.

Há que se considerar que essas defesas poéticas em defesa de afastamentos da razão não seriam simplesmente uma rejeição a constatações racionais, mas sim, um acréscimo, uma consideração de que a dúvida quanto ao que convencionalmente se considera realidade precisa estar sob revista constante, sob checagem embasada tanto em saberes racionais quanto em impulsos instintivos. “Suspense entre dois mundos, o poeta, em um semi-êxtase, avançará para o centro da realidade.” (RAYMOND, 1997, p.194). Raymond comenta a influência do poeta Arthur Rimbaud como um exemplo de liberdade artística no caminho do “desregramento de todos os sentidos” (RAYMOND, 1997, p. 33), na defesa da entrega

incondicional e total ao labor artístico. E Tieck surpreende com sua obra que já se posicionava nessa direção. Seu empreendimento artístico parece tê-lo levado a um ponto onde razão e delírio se confundem, se misturam perigosamente em um curioso paralelo onde pode-se buscar uma similaridade entre a intenção poética do autor e o delírio a que se entrega seu personagem, o cavaleiro Eckbert. Ambos vivem tomados por devaneios.

Voltando a Raymond, temos o destaque à necessidade desse embate entre razão e delírio como uma tentação essencial ao trabalho poético.

Tentação terrivelmente perigosa, que pode levar a um impasse. De fato, como irão harmonizar-se, num mesmo espírito, o esforço voluntário de uma inteligência crítica de um lado e, de outro, as atividades místicas que a prática da poesia, segundo Baudelaire, exige do poeta, a obsessão necessária do sobrenatural, o sentimento de que existem entre as coisas e os seres, laços que nenhuma ciência positiva percebe, numa palavra, a volta a estados de consciência que um psicólogo chamará de pré-lógicos ou primitivos. (RAYMOND, 1997, p. 24)

O fazer artístico e a narrativa ficcional de Tieck parecem se mostrar como similares, tanto pela dedicação poética do autor quanto pelo resultado convulsivo e atordoante de sua narrativa que se assemelha a um delírio com seu turbilhão de acontecimentos e significados passíveis de leituras diversas sob a fina aparência de uma narrativa insólita.

O ensaio *Perder-se Em Algo Que Parece Plano* de Ernani Chaves (2019) menciona que a partir dos estudos freudianos sobre a psicose, a palavra *percepção* passaria a ser muito empregada como definidora da reorientação artística da virada do século XIX para o XX, quando as atividades em expressão artística começavam a dispensar a reprodução do real e optavam pela versão do real.

Como a arte e o artista que as vanguardas estéticas de sua época estão igualmente “remodelando”, o psicótico não abandona inteiramente um tipo de vinculação à realidade – por meio de rastros deixados pelas lembranças ou por certo tipo de avaliação e representações da realidade consideradas próprias da neurose – mas delega para si a tarefa de recriar, diz Freud, tais “percepções”. (CHAVES, 2019, p. 158)

A percepção particularizada que um artista tem do mundo é notável em Tieck. Seu texto que não se preocupa claramente em situar o leitor sobre o que é “real” e o que é delírio das personagens; o texto flui como uma prestidigitação narrativa que entorpece, inebria e imerge sem que o leitor perceba estar adentrando o delírio do protagonista. A percepção alterada do personagem central passa a orientar a nossa leitura sem que saibamos. O termo “percepção” em Tieck nos leva a uma área limite da atividade psíquica, entre anseios e restrições, entre consciência e perdição.

Essa é a palavra-chave para entendermos o deslocamento radical que o campo da estética aprofunda na virada do século XIX para o século XX, nas esteira da definição de beleza (e de modernidade, por consequência) em Baudelaire, como o instantâneo e o eterno ao mesmo tempo: o artista e a arte não mais pretendem “imitar”, “reproduzir” a realidade, mas sim “percebê-la”, e isso implica, necessariamente, o “sentir”, um “sentir” no qual o somático e o psíquico estão em permanente relação, mesmo que esta seja conflituosa e angustiante, de tal modo que a realidade – como ainda no exemplo da psicose – só produza alucinações. (CHAVES, 2019, p. 158)

E alucinação é o ingrediente central de *O Loiro Eckbert*, onde até o rigor da construção formal é um verniz dissimulado – ou assim pode ser lido – que perde o brilho a cada revelação trazida pela trama. Nesse sentido é cabível ler o conto como um trabalho surrealista, simplesmente pelo autor assumir o estado delirante do protagonista como a base sobre a qual a história será contada e ao fazê-lo, assume a “realidade” como um campo expandido que abrange manifestações não conscientes, uma supra realidade, ou, uma surrealidade.

No ensaio *Surrealismo e Inspiração* (1994) incluído em *A Estética Surrealista*, Álvaro Cardoso Gomes comenta o trabalho de Louis Aragon, sobre como os processos em escrita surrealista poderiam parecer simples, ao considerar o automatismo e a entrega ao devaneio, mas desmistifica esse suposto meio fácil que escapa de imitar mecanicamente uma técnica para que se exercite um processo criativo em que opera uma fusão de percepções. Dessa forma, “o verdadeiro texto surrealista deve procurar uma objetividade análoga à do sonho”. (GOMES, 1994, p.77). Assim, é inevitável perceber uma semelhança com a poética de Tieck em seus caminhos de composição textual que confundem estados emocionais e perceptivos diversos.

3.1 TIECK: PERPASSANDO O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO

Não tão reconhecido como são E.T.A. Hoffman, Jacques Cazotte, ou Jean Potocki, por teóricos modernos, como precursor da literatura fantástica, Ludwig Tieck vem recebendo mais atenção em estudos acadêmicos contemporâneos. Alguns o situam como um autor de ligação entre o gótico e o romântico, como a tradutora de seus contos Karin Volobuef.

De seus antecessores góticos Tieck absorve os temas sinistros, as paisagens ermas e soturnas, as inexoráveis guinadas de fortuna. Por sua vez, ele faz uso desses elementos, impregnando-os do desassossego próprio do Romantismo alemão, que sempre buscou o desconhecido e misterioso, o longínquo e inalcançável, o inaudito e surpreendente. (VOLOBUEF, 2012, p. 158)

Otto Maria Carpeaux (2019) também destaca ingredientes góticos e maravilhosos na obra do autor ao fazer sua revisão do desenvolvimento literário no período romântico para o artigo *Prosa e Ficção do Romantismo*.

É característica a sobrevivência de elementos “góticos” dentro da obra imensa de Ludwig Tieck. Homem de grande sensibilidade poética, mas de pouca originalidade, adaptando-se facilmente a todas as modas literárias a às exigências de qualquer gênero, Tieck escreveu peças dramáticas sobre temas medievais, brilhantes comédias satíricas, e romances e contos em que quase sempre o elemento “gótico” está presente, do terrificante conto de fadas *Der Blonde Eckbert* até o sobrenaturalismo de *Der 15 November*. (CARPEAUX, 2019, p. 161)

Também é de se considerar que tanto a obra desse autor quanto a literatura fantástica vêm ganhando espaço em pesquisas acadêmicas e recebendo uma atenção diferenciada que reavalia positivamente o gênero, por anos considerado literatura de categoria secundária ou popularesca.

Relegado após a morte ao esquecimento, Tieck teve sua obra revalorizada somente a partir de meados do século XX. Hoje está sendo recuperado como um dos expoentes da literatura romântica que associa elementos do maravilhoso a traços góticos (corrente denominada de *Schauerromantik*) na Alemanha. (VOLOBUEF, 2012, p. 157)

Louis Vax (1960) destaca Tieck entre os autores basilares do fantástico na literatura alemã, situando-o junto a Achim Von Arnim, Jeremias Gotthelf, e Hoffman. Vax menciona aspectos humanistas e naturalistas em Tieck, com frequente referência à natureza em narrativas ambientadas em bosques e montanhas, atentando a dramas humanos, mas sem perder a ligação ao feérico.

Os contos de Tieck não se passam em tempos históricos ou espaços geográficos. Os heróis são mais míticos e alegóricos do que propriamente homens comuns. As histórias acontecem em tempos remotos, sem menção a técnicas, à ciência ou à organização política. Os cenários são, as montanhas, as planícies, as cavernas e vilarejos. [...] São contos que ainda estão no domínio do feérico. São contos de fada (*märchen*) com desfechos desvirtuados. (VAX, 1960, p.76) ¹

¹ Traduções de minha autoria - Les contes de Tieck ne se déroulent pas dans le temps de l’histoire et l’espace de la géographie. Les héros sont moins des hommes que des thèmes mythiques ou allégoriques. Les récits se déroulent in illo tempore, sans allusions aux techniques, à l’état des sciences, à l’organisation politique. Les décors sont la montagne, la plaine, la mine, le village. [...] Ces contes sont encore tout enfoncés dans la féerie. Ce sont des *märchen* qui ont mal tournée.

Na apresentação do autor que acompanha a única coletânea de seus trabalhos lançada em português, *Feitiço de Amor e Outros Contos* (2009), a tradutora Maria Aparecida Barbosa o menciona como um herdeiro da cultura medieval e do maravilhoso na literatura:

[...] o escritor recorria aos modelos da literatura inglesa e dos trovadores alemães medievais na composição de sua obra. Pois é da afinidade com o “maravilhoso” e o horror provenientes dessas fontes que nascem seus contos majestosos. (BARBOSA, 2009, p. 9)

Em relação mais estreita à definição de “fantástico”, teóricos e estudiosos vieram a postular que esse termo estaria ligado, ou seria aplicado de forma mais acertada, a narrativas onde prevalece a dubiedade, a incerteza em relação à ocorrência de eventos insólitos. Tzvetan Todorov (2019), um dos principais teóricos que deixou obra conceituada nos estudos literários, definiu o “fantástico” como as narrativas em que a incerteza fica instaurada por um elemento específico. Há pouca dubiedade em Ludwig Tieck, de modo comparativo entre real e ilusório porque em *O Loiro Eckbert* há uma considerável suspensão de realidade, uma constante atmosfera oscilante de certezas a partir da narrativa de Berta e seus estados opostos de percepção do entorno, entre dia e noite, entre pulsões de vida e de morte. A forma do conto assume essas alternâncias com propriedade, imergindo o leitor incondicionalmente em sua diegese insólita que parte do maravilhoso, do *märchen*, e o amplia em possibilidades de leituras diferenciadas.

Com ousadia e poder de inovação, os contos de Tieck abrem caminho a autores que, ainda durante o Romantismo, se embrenharam pelas brumas do desconhecido, conforme exemplificam obras de Joseph von Eichendorff, Achim von Arnim, E. T. A. Hoffmann, entre outros. (VOLOBUEF, 2012, p. 158)

Levando em conta subdivisões mais criteriosas em relação a elementos fantásticos na literatura, estabelecidas por estudiosos diversos ao longo de décadas, são mais facilmente reconhecíveis características do chamado maravilhoso literário na obra do autor.

No maravilhoso, não haveria a dúvida entre o real e o fantástico e sim a aceitação incondicional de inserções sobrenaturais, como nos contos de fada, por exemplo, como destaca a tradutora Maria Aparecida Barbosa (2009) na introdução à coletânea dedicada ao autor.

Se em alguns contos mais antigos encontramos a similaridade da forma com o trovadorismo medieval que Tieck adaptava talvez concomitantemente, no desenvolvimento das narrativas fica evidente o esforço por prolongar os interstícios e que introduzem, enfim, “o maravilhoso”. [...] Nos desfechos dos contos maravilhosos artísticos desta seleção prevalece o tom do gênero maravilhoso aliado ao horror. (BARBOSA, 2009, p. 16)

Mais adiante, Barbosa reconhece elementos atmosféricos que levam a supor que as narrativas do autor não tenham simplesmente inserido situações de horror, medo e distúrbios na forma tradicional de um conto fantástico ou folclórico, mas também se preocupado em incluí-los como meio de trabalhar aspectos formais na exposição narrativa e, por essas vias de construção menos lineares – considerando a média da tradição de fábulas e contos populares – fugir à obviedade de exposição e buscar uma expressão diferenciada e potencialização poética.

As discussões sobre terminologias que procuram definir com precisão sobre características fundamentais na literatura fantástica são relativamente recentes. O teórico David Roas em *A Ameaça do Fantástico* (2013), procurou investigá-las, dizendo logo no capítulo introdutório de seu livro que, “o interesse pela literatura fantástica tem gerado nos últimos cinquenta anos um considerável *corpus* de aproximações ao gênero a partir de diversas correntes teóricas.” (ROAS, 2013, p. 29). Em suas considerações sobre as diferenças entre os termos (fantástico e maravilhoso), ele conclui que “quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso” (ROAS, 2013, p. 34). A referência mais clara e próxima para se definir o maravilhoso são os contos de fadas (*märchen*, no alemão) onde se aceita incondicionalmente alguma ação não natural como animais que botam ovos de ouro, ou entidades humanoides com poderes mágicos sobre os elementos.

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas, de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). (TODOROV, 2019, p. 60)

A evidência do maravilhoso em Tieck é clara, mas curiosamente não são os elementos maravilhosos que conduzem a destinos satisfatórios para as personagens, ou servem como agentes transformadores nos desfechos de suas histórias, como habitualmente acontece nas narrativas fabulosas e contos de fada. O pássaro que bota ovos preciosos em *O Loiro Eckbert*, (correspondente claro e indisfarçado da *Galinha dos Ovos de Ouro* de Esopo), é elemento decisivo nas escolhas da personagem Berta no conto, mas conduz a narrativa a um fim dramático e destrutivo, leitura que faz o texto de Tieck se distanciar do aspecto moralista, como seria óbvio pela referência às fábulas populares. O texto do autor emprega o ingrediente maravilhoso, mas as bases sobre as quais o conto é desenvolvido e que determinam seu desfecho são voltadas ao elemento humano e psicológico. Quando nos é dado compreender as verdades sobre Eckbert – verdades constituintes da narrativa desse

personagem – toda a estranheza e aparente incoerência das situações que compuseram a narrativa, justificam-se como situações percebidas por uma mente perturbada e não como situações sobrenaturais. Ainda assim a força do conto se situa justamente na ambivalência pendular entre imaginários paralelos. O jogo de imagens ampara e protege o protagonista conforme as necessidades narrativas fazendo a condução do leitor por uma tortuosa atmosfera de suspeitas.

Jean-Jacques Wunenburger (2007) cita o filósofo Gilbert Simondon em seus estudos sobre a projeções do imaginário e articulações de seus conteúdos (léxicos, imagéticos, discursivos) dizendo que, “as imagens aparecem como organismos secundários no interior do ser pensante: parasitas ou coadjuvantes, elas são como mônadas secundárias que em certos momentos habitam o sujeito e o abandonam em alguns outros.” (WUNENBURGER, 2007, p. 14). Nessa obra, Wunenburger refere especialmente ao imaginário e suas potencialidades para a criação artística, mas é cabível encontrar paralelos entre o exercício criativo na produção artística e os delírios – sem dúvida criativos – do personagem Eckbert.

As representações, mentais ou materializadas sob a forma de obras da imaginação devem sua consistência, sua substancialidade, sua perenidade a uma constituição linguística própria que as distingue dos textos de informação objetiva [...] A gênese de um imaginário é sem dúvida condicionada pelo tipo de meio e pela parte ocupada pela subjetividade ativa [...], as imagens e sua composição sintática não são mais utilizadas como simples deslocamentos de um sentido primeiro, mas tratadas como matrizes dinâmicas das quais jorram significações em desnivelamento. (WUNENBURGER, 2007, p. 40)

Ainda dentro do paralelo levantado entre a criação autoral e a criação delirante do personagem Eckbert, convém considerar que as “imagens” que Wunenburger cita são composições de efeito narrativo oriundas dos subsolos da psique. Eckbert parece à mercê de fluxos de vontade subterrâneos à razão. Situação curiosa que lança o conto estudado para uma exploração não habitual das convenções literárias genéricas citadas (fantástico, insólito, maravilhoso), especialmente considerando sua época. É curioso que os textos de Tieck não sejam facilmente catalogáveis e o emprego de recursos literários do universo insólito em *O Loiro Eckbert* parece servir a um arco bem maior de significado em sua refinada enunciação. Sendo assim, o emprego dos termos classificatórios desenvolvidos por teóricos do fantástico na literatura parece sempre um pouco deslocado ou insuficiente para definir a prosa do autor com justiça.

A discussão teórica sobre a adequação terminológica para a classificação do que é acertadamente fantástico ou maravilhoso, parece um pouco distante de uma definitiva convenção, e a cada pesquisa e publicação, tanto comercial quanto acadêmica, vemos surgir

termos novos e mais subdivisões como *realismo maravilhoso*, *neo-fantástico* ou *metaempírico*. O próprio Todorov já dizia que: “O fantástico leva, pois, uma existência cheia de perigos e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo.” (TODOROV, 2019, p. 48). No capítulo de introdução de seu livro *O Fantástico*, Remo Ceserani (2020) faz um resumo esclarecedor dessa situação colocando Todorov em posição de importância, mas também destacando como os estudos sobre a literatura fantástica têm recebido maior atenção dos meios acadêmicos desde os anos de 1960.

Existiram naturalmente, vários estudos e livros sobre o fantástico, anteriores a Todorov [...] mas não há dúvida de que o livro de Todorov [Introdução à Literatura Fantástica], saído em um momento de forte renovação dos estudos literários, tenha sido recebido como “pioneiro”: primeiro exame sistemático e original de uma modalidade literária até então pouco estudada, ou relegada a segundo plano, como literatura de gêneros ou de consumo. (CESERANI, 2020, p. 135)

Ainda nessa introdução, Ceserani comenta sobre a duvidosa possibilidade de, mesmo com o emprego de especificações terminológicas diversas, se classificar adequadamente um gênero – e seus subgêneros, subdivisões e especificações muito particulares – em uma linha de criação tão diversificada. A literatura fantástica sofreu (e sofre) tantas modificações e adaptações contextuais em sua história, que a classificação genérica pode estar constantemente incorrendo em inevitáveis equívocos.

Todavia em torno do fantástico, surgiram alguns problemas, de ordem histórica, teórica e de classificação, que mostraram ser de difícil solução. [...] É correto defini-lo como uma nova modalidade do imaginário, criada no fim do século XVIII e utilizada para fornecer eficazes e sugestivas transcrições da experiência humana, em particular da experiência humana da modernidade? (CESERANI, 2020, p. 8)

Mas o aprofundamento na discussão de pormenores terminológicos seria desorientador para este trabalho. Além disso, a própria gênese dos textos de Ludwig Tieck (referindo especificamente à coletânea *Feitiço de Amor*, lançada em português) escapa a rigores classificatórios por sua forma de múltiplas faces. O exercício em classificação poderia estar sendo injustamente redutor e infrutífero.

Após a leitura de alguns contos de contemporâneos e conterrâneos de Tieck como Achim Von Arnim, ou Heinrich Von Kleist, em *Meluck Maria Blainville* (1812) e *O Filho Adotivo* (1811), respectivamente, constata-se a singularidade do conto *O Loiro Eckbert*. Essas narrativas, contemporâneas ao conto, são lineares e convencionais em comparação a *O Loiro Eckbert*. É também pertinente a menção ao conto *Sortilégio de Outono* (1808) de

Joseph von Eichendorff, um conto muito semelhante ao de Tieck sobre perda de percepção da realidade, referências folclóricas e inclusive com uma personagem chamada Berta, porém, como Arnim e Kleist, narrado por vias convencionais. Assim é de se considerar o exercício narrativo do autor como inovador na condução do ato de leitura para áreas insuspeitas da apreensão convencional. As elipses e desvios, que desalinham e fragmentam a construção do texto, lançam-no a uma forma perceptiva sofisticada e repleta de enigmas que pedem atenção, e até mesmo decifração. A justificativa a essas articulações dramáticas é justamente criar uma estrutura análoga à organização (ou desorganização) emocional do protagonista.

O estilo de Tieck é notavelmente rebuscado e entrecortado em comparação à linearidade descritiva dos autores acima citados. Essa opção ao desalinho inclusive implica em mais uma camada de leitura que é a segmentação. A condução narrativa de *O Loiro Eckbert* é fragmentada, equivalendo, ou mesmo antecipando, a cisão psicológica dos personagens.

A loucura que se apossa de Eckbert ao final do conto não é expediente ficcional simplório, mas metáfora do desenraizamento e perda de referenciais do indivíduo. Ela aponta para a falência da crença absoluta nas luzes do racionalismo como resposta às grandes questões do homem sobre o mundo e sobre sua própria humanidade. (VOLOBUEF, 2012, p. 169)

A tradutora evidentemente refere o Romantismo ao destacar a falência nas crenças do racionalismo, ou a perda da centralidade do personagem, mas é inevitável, além de importante a este estudo, destacar que as mesmas observações servem como referenciais do Surrealismo.

O que Tieck consegue com essa estratégia formal tortuosa e de sutileza desorientadora é sustentar a atenção por revelações vindouras e sugerir um novo julgamento da realidade por vias menos convencionais. Volobuef comenta essa notável opção criativa do autor e destaca especialmente o conto aqui estudado.

No conto aqui analisado, Tieck comprova especial maestria em tecer a trama de fios díspares, produzindo uma narrativa de caráter enigmático e inusitado na época. (VOLOBUEF, 2012, p. 169)

Vale citar que não apenas *O Loiro Eckbert* denota essa característica de elaboração narrativa. Essa característica é extensiva a outros contos do autor também disponíveis na coletânea lançada em português, como *O Cálice* e *A Montanha das Runas*, por exemplo, que apresentam essa ambição literária na forma de estruturas pouco óbvias em seus encadeamentos e causalidades e exigem do leitor considerável capacidade de interpretação.

4. O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO

A terminologia que definiu como “fantástica” a literatura na primeira metade do século XIX, é consequente de estudos desenvolvidos sobre as obras de escritores como E. T. A. Hoffmann, Achim Von Arnim, Jean Potocki, ou Jacques Cazotte. Suas obras viriam a influenciar muitos autores no decorrer desse século com narrativas que abriram amplo espaço ao sobrenatural, ao insólito, correspondendo aos anseios poéticos e filosóficos da geração que delinearía o romantismo.

O conto de Hoffmann (1817) habitualmente citado como marco no gênero fantástico foi *Der Sandman (O Homem de Areia)*, que faz a percepção do protagonista – assim como a do leitor – oscilar entre a realidade e o delírio, é a referência mais recorrente quando se usa um trabalho para a definição do que é fantástico enquanto gênero literário. A dúvida perceptiva utilizada nesse conto foi assumida por estudiosos em literatura como característica fundamental a uma narrativa ficcional fantástica. Partindo dessa premissa – da dúvida entre real e imaginário – pesquisadores desenvolveram teses e considerações diversas sobre o fantástico literário encontrando ramificações e subdivisões conforme elementos coincidentes, períodos históricos e segmentações regionais.

O teórico Tzvetan Todorov (2019) em *A Narrativa Fantástica*, capítulo de *As Estruturas Narrativas* – que seria expandido posteriormente no famoso estudo *Introdução à Literatura Fantástica* – define que a caracterização do fantástico literário se dá pela dubiedade, pela alternância de possíveis realidades que se conflitam na narrativa. Todorov cita a novela *O Diabo Apaixonado*, escrita por Jacques Cazotte em 1772, como exemplo dessas percepções oscilantes. Nessa obra, o protagonista Alvare, vive com uma mulher que pode ser uma entidade ao invés de uma pessoa real, e a dúvida que se estende à percepção do leitor é que faz a narrativa escapar da tradição feérica das fábulas e narrativas populares e lançar uma nova forma de leitura poética.

Alvare hesita, e pergunta a si mesmo (e o leitor com ele) se o que lhe está acontecendo é verdadeiro, se o que o cerca é mesmo a realidade ou se se trata simplesmente de uma ilusão que toma aqui a forma de um sonho. [...] A ambiguidade se manterá até o fim da aventura: realidade ou sonho? verdade ou ilusão? (TODOROV, 2019, p. 148)

Podemos tomar também a trajetória de Alphonse, oficial do exército francês pelo interior da Espanha, no romance *Manuscrito Encontrado em Saragoça* (1805) de Jean Potocki, como um claro exemplo do emprego dessa característica narrativa. O encontro com as duas irmãs misteriosas, logo no primeiro dia das aventuras de Alphonse, é um exemplo claro em que a dubiedade voluntariamente assumida pelo personagem é extensiva ao leitor.

“Já não sabia se me encontrava com mulheres ou com insidiosos súcubos. Não ousava ver. Não queria olhar.” (POTOCKI, 1988, p. 59)

Segundo o pesquisador e escritor David Roas, um valor, destacável como virtude do gênero, é essa contradição transgressora como meio de reavaliação do mundo real e de verdades assumidas como irrefutáveis pelo homem.

Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu, a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa. (ROAS, 2013, p. 32)

Cabe acrescentar, até como dado conclusivo sobre a utilização do termo fantástico, a intrusão de algum acontecimento narrado que conflita com a realidade. Naturalmente que o conflito só se dará dramaticamente quando se assumir nosso mundo real e cotidiano como parâmetro de normalidade e realidade. Um leitor experimentaria o choque legítimo de uma narrativa fantástica e reconheceria como impossibilidade algum evento narrado, apenas ao assumir a realidade enquanto convenção reconhecida coletivamente.

Mas como identificamos um fenômeno como impossível? Evidentemente, comparando-o com a concepção que temos do real: o impossível é aquilo que não pode ser, que não pode acontecer, que é inexplicável de acordo com tal concepção. Isso determina uma das condições essenciais de funcionamento das obras fantásticas: os acontecimentos devem se desenvolver em um mundo como o nosso, isto é, construído em função da ideia que temos do real. (ROAS, 2013, p. 76)

Por sua vez, o termo maravilhoso, como já visto, é habitualmente empregado em narrativas nas quais o insólito é inserido e aceito como algo natural. Sobre o maravilhoso e voltando à *Introdução à Literatura Fantástica*, Todorov (2019) estabelece sua definição do termo (fantástico-maravilhoso, no texto) como “uma classe de narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam com uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2019, p 58).

A convenção genérica sobre o termo também pode ser conferida em outros autores, como no já mencionado Louis Vax, que define o termo como referência a eventos sobrenaturais, ou inacreditáveis pela ótica realista, assumidos como corriqueiros em uma dada narrativa. No maravilhoso não há a necessidade de justificativa ou alienação espacial-temporal e quaisquer acontecimentos alheios à ordem natural da realidade do leitor podem ser aceitos sem questionamentos ou sem a espera por explicação.

Também é possível voltar a Louis Vax em *L'Art et La Litterature Fantastiques*, (1960), pesquisador entre os pioneiros modernos a se dedicar à literatura fantástica², no qual desenvolve distinções terminológicas pormenorizadas que viriam a influenciar estudos posteriores.

Feérico e fantástico são duas espécies do gênero Maravilhoso. Distantes do real, o maravilhoso-feérico engendra seu próprio espaço, seus próprios tempos, seus próprios personagens. A fantasia se implanta livremente. De forma oposta, a narrativa fantástica confronta a nós, habitantes do mundo real, com algo subitamente inexplicável. Enquanto o feérico acontece em um mundo onde o impossível, e portanto, o chocante, não existe.” (VAX, 1960, p. 5)³

Mesmo que consideremos o texto de Tieck em aproximações possíveis às terminologias teóricas (feérico, maravilhoso, folclórico), ou sua poética como ponte entre o gótico e o fantástico, é intrigante o modo com que autor nos coloca em uma encruzilhada ao empregar alternadamente modos narrativos para a oscilação perceptiva de quem toma contato (inadvertido) com a história. Mesmo assumindo o maravilhoso em ingredientes por vezes evidentes (como o pássaro e os ovos preciosos) e outros mais sutis, como a velha da cabana, vestida de negro e de rosto não identificável, a presença desses ingredientes maravilhosos não proporcionam progresso ou vantagem ao protagonista, como seria habitual em fábulas. As opções narrativas do autor parecem desafiar regras estabelecidas e buscar uma expressividade própria assumindo uma insurreição literária bastante inovadora para sugerir, ao final da leitura e considerando o conjunto da narrativa, uma instabilidade espiritual que caracteriza a psiquê humana. E essa instabilidade, oscilante, cambiante, de alternâncias frequentes, acaba por definir a estrutura do conto e seu torvelinho de recorrências.

Resta assim o desafio da catalogação de uma poética tão diferenciada quanto a de Tieck e seu conto. Um exercício em rotulagem talvez possa ser considerado desnecessário, mas que proporciona uma pesquisa rica em buscas e levantamentos teóricos. Tomando como base, por exemplo, uma definição como a de David Roas, que associa as narrativas maravilhosas a conclusões satisfatórias, enquanto as fantásticas empregam medo e

² O crítico suíço Emile Schaub-Koch é anterior a Vax, porém seu estudo *Contribuição Para o Estudo do Fantástico no Romance* (1957) dedica-se em grande parte à literatura francesa, enquanto Vax abrange autores estrangeiros.

³ Feérique et fantastique sont deux espèces du genre Merveilleux. Loin du réel, le merveilleux feérique sécrete son propre espace, son propre temps, ses propres personnages. La fantasia s'y déploie librement. Le recite fantastique, au contraire, aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement em présence de l'inexplicable. Alors le feérique place hors du réel un monde où l'impossible et, partant, le scandale n'existe pas.

condenação em seus desfechos, ficaríamos perdidos entre terminologias (consideravelmente redutoras) ao tentar encontrar as fronteiras de uma proposta poética tão diversificada e inovadora.

A presença do medo, além disso [além da dubiedade fantástica], nos permite distinguir perfeitamente a literatura fantástica da literatura maravilhosa: o conto maravilhoso tem sempre final feliz (o bem se impõe sobre o mal), o conto fantástico, por sua vez, se desenvolve em um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista. (ROAS, 2013, p. 61)

A prosa de Tieck escapa a essas armadilhas terminológicas, basta notar as alternâncias de elementos constitutivos que jogam recorrentemente com o medo, o devaneio, o maravilhoso feérico e a distorção perceptiva do protagonista de modo a compor um assombroso torvelinho de sentidos. Porém, se o conto de Tieck não se prende às rotulações habituais, aproxima-se de forma surpreendente ao maravilhoso como experimentado pelos surrealistas, pois não é um simples fruto de artifícios literários e sim consequência de preocupações e perturbações que seriam revistas no Surrealismo como manifestações que nos escapam ao controle, que nos são desconhecidas, que acontecem primeiramente na vida e, posteriormente, servem de matéria a ficções narrativas. O conto *O Loiro Eckbert* se aproxima do maravilhoso surrealista quando permite que manifestações do não-consciente do protagonista Eckbert sirvam de fundamento à estrutura narrativa.

5. O ROMANTISMO E O FANTÁSTICO

O movimento Romântico aconteceu em um período que transformou modos de pensamento e comportamento, ocasionando uma divisão cultural antecipadora da chamada Modernidade (de finais do século XIX e início do XX). Os românticos contiveram o “elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda a experiência conflitiva aguda” (NUNES, 2019, p. 52). Como consequência de importantes movimentos sócio-políticos, as concepções políticas, científicas e artísticas seriam naturalmente impregnadas de impulsos renovadores que conduziram a novas posturas e possibilidades criativas.

As duas revoluções [a Francesa e a Industrial] provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais (sociais) [...] As ciências se ampliam em um vasto número de novas áreas de conhecimento humano que se abrem para a investigação e o estudo. As artes recebem os novos elementos gerados em tais circunstâncias, incorporando-os em suas várias formas de expressão, já anteriormente preparados com a revolução intelectual dos séculos XVII e XVIII. (FALBEL, 2019, p. 24)

Quando se opuseram aos rigores do pensamento iluminista e racionalista das obras de Kant ou Descartes, por exemplo, os românticos defenderam a embriaguez de sentidos como meio de acesso a áreas perceptivas desprezadas pela racionalidade instituída. O novo posicionamento colocava o homem como parte atuante na natureza, dependente dela, mas também um agente de interferência nesse meio. “O modelo para essa reforma individual e social encontra-se, segundo Rousseau, no seio da Natureza. Para reerguer-se moralmente o homem deve procurar o contato emotivo com tudo o que é natural.” (GOMES, 1992, p.14)

Assim, a orientação do romantismo, de forma resumida, era a entrega incondicional à emotividade até como reação às reservas presunçosas do racionalismo. Uma vez que as propostas racionalistas e iluministas, não seriam capazes de compreender, ou conter, o próprio fluxo sensorial imprescindível à criação, a nova postura previa, permitia e ensejava a retomada de um passado fantasioso e de misticismo mais presente. O ensaio de Jacques Barzun, *Romanticism* (1986), coloca essa situação como base prévia ao movimento romântico:

Entre os principais sintomas expressando esse ressurgimento de antigos sentimentos [ou sensações] estavam: a revalorização da arquitetura medieval, o gosto por baladas populares, a simpatia por velhas superstições em sua carreata de duendes, bruxas e espectros; a aceitação de que morte, melancolia e terror eram, por alguma misteriosa medida,

apreciáveis na arte e na literatura. Mas essa não era a essência do Romantismo, apenas os indícios preliminares. (BARZUN, 1986, p. 355)

4

Para os românticos, a racionalidade não era suficiente para explicar o devaneio, o sonho, ou a emotividade, e optavam por relativizar a experiência humana na fuga de certezas assumidas e presumidas como verdades absolutas – como também não seria para os surrealistas no século seguinte. Colocavam o homem como participante e elemento transformador nas percepções do real. “O pensamento mecanicista e o conhecimento das essências das causas finais do século anterior são desacreditados” (GOMES, 1992, p.11). Então as vias de emancipação sensorial eram valorizadas pelos meios mais diversos. Friedrich Kittler (2016) cita o período em seu estudo sobre o desenvolvimento dos processos óptico-sensoriais no período romântico e as liberdades que orientaram as ambições artísticas do período.

[...] a história evidencia como as mais diversas drogas, do café e do ponche à lanterna mágica (sem falar do haxixe), contribuíram para mergulhar essas noites em penumbras espíritas. Bastava apenas processar literalmente todas essas drogas para chegar à literatura romântica. (KITTLER, 2016, p. 137)

Considerando mais estritamente a criação literária no movimento romântico, supunha-se que a comunicação plena com o leitor só seria eficaz por vias de expressão sentimental desapegada de rigores metódicos. O poeta Novalis ironizou racionalistas iluministas em sua *Apologia da Exaltação* (1789), como explica Gomes:

Novalis defende o arroubo da exaltação poética como qualidade que deve nortear todo processo criador. É a força que imprime à linguagem poética a expressividade necessária para que a exteriorização do mundo interior do poeta encontre ressonância entre os leitores. Esse mundo se conserva latente e, portanto, imperceptível, até o momento em que há a explosão do ‘eu lírico’ em sua completa interioridade emocional. (GOMES, 1992, p. 44)

O entorno natural, de cenários externos na natureza, idealizado pelo classicismo, sofria transformação considerável no movimento romântico a ponto de as descrições espaciais se alterarem conforme o estado de espírito de quem as observava. Assim, em

⁴ Chief among the symptoms expressing this resurgence of old feelings were: the revaluing of medieval architecture; the relishing of popular ballads; the toying with old superstitions and their train of goblins, witches, and ghouls; the admission that death, melancholy and terror were in some mysterious way pleasurable to contemplate in art and literature. These were by no means the essence of Romanticism, only the preliminary signs.

poemas e prosas, a natureza poderia ser um cenário assustador e perder o aspecto paradisíaco com o qual fora tratado na poética clássica.

Mas seria obviamente um erro de simplificação querer resumir o movimento, que atingiu áreas do saber humano de forma tão ampla e revolucionária como foi o romantismo, aos arroubos criativos e delírios poéticos dos autores de então, mas para efeito de pesquisa e restringindo ao interesse deste trabalho, torna-se mais proveitoso observar aspectos literários, especialmente no romantismo alemão devido à evidente relação com o autor proposto à esta pesquisa.

A primazia da vertente alemã (de 1796 em diante), a primeira a empregar, numa conotação crítica e histórica, a palavra *romântico*, e que selaria a fortuna teórica desse termo, o qual passou desde então a significar um estado da poesia e uma atitude em relação à literatura, resultou de uma ascendência intelectual [...] A escola germânica nasceu no clima universitário estimulante de Iena, de uma geração posterior ao *Sturm and Drang*, ao mesmo tempo que o idealismo pós-kantiano. (NUNES, 2019, p. 52)

Interessante notar a proximidade da data destacada no texto de Nunes com a data de publicação do conto *O Loiro Eckbert*, que é 1797.

Nesse recorte, seguindo a observação ao romantismo alemão, a reunião de artigos de Jacó Guinsburg (2019), *O Romantismo*, foi de grande auxílio por suas análises do movimento, posicionando a corrente alemã como central ao contexto artístico do século XIX. Falbel (2019), no capítulo já citado acima, destaca a intenção ao nacionalismo, à desvinculação de valores culturais estrangeiros (especialmente a dominação francesa), e a cultura popular tradicional (*volk*) da corrente literária chamada *Sturm and Drang*, (Tempestade e Ímpeto), movimento que já defendia a importância da busca do irracional.

Podemos dizer que o Romantismo é um produto nórdico que encontrou na Alemanha a sua morada privilegiada. De fato, como veremos, a cultura alemã é basicamente romântica, e isto que se costuma chamar de período romântico, não é mais que a manifestação máxima de constantes que atravessam, com intensidade maior ou menor, todas as etapas dessa cultura. (BORNHEIM, 2019, p. 77)

Otto Maria Carpeaux, que, nessa mesma edição, também faz esse recorte voltado ao romantismo alemão, defende que o romantismo se evidenciou na história de forma mais claramente mensurável na produção literária.

O Romantismo, como conceito histórico, é um dos melhor definido na história da literatura: um movimento que surgiu na Alemanha por volta de 1800, conquistou logo a Inglaterra e, a partir de 1830, a França; depois,

todas as literaturas europeias e americanas; e acabou, nas tempestades das revoluções de 1848. (CARPEAUX, 2019, p. 157)

Muito influenciado por ideais do filósofo J. Rousseau, o *Sturm and Drang* empregava o conceito da interiorização, a valorização da natureza (o *estado de natureza* que para Rousseau, era oposto ao homem na sociedade civil), a busca no íntimo sensível do homem, não maculado por rigores de uma racionalidade restritiva, “insatisfeitos com impessoalidade da razão, dão vaza à personalidade do sentimento” (BORNHEIM, 2019, p.82).

Portanto seria natural que os caminhos aos novos modos de sensibilidade, pensamento e expressão, tivessem propiciado um terreno bastante fértil à literatura que se chamou de fantástica, ou insólita, para utilizar um termo menos específico. O racionalismo passava a receber questionamentos e as afirmações filosóficas e artísticas podiam ser revistas sob a luz do relativismo, permitindo um mergulho nas sensações internas do espírito humano que se mostravam tão importantes, ou tão merecedoras de consideração quanto o rigor da lógica. Abriam-se assim novas possibilidades à exploração do devaneio ficcional para poetas e escritores experimentarem outras formas de expressão narrativa. Então, no caminho que permitia inversão a modelos clássicos, o feio, o grotesco, o demoníaco e absurdo, eram passíveis de inserção como alternativas estéticas e expressivas. Ou, como fala Thomas Mann, no posfácio de *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl*, “a delicadeza extrema e o brutal são necessidades complementares da constituição romântica, ávida por estímulos” (MANN, 2003, p. 142). E assim como Manfredo, de Byron (1817), evocava entidades em sua busca por redenção, o insólito romântico abriu-se à poética delirante, desestabilizadora, assumindo “o gosto pelo inédito e o desmesurado” (PRADO, 2019, p.168), como o próprio personagem do poema deixa claro logo em sua primeira fala de invocação a entidades míticas.

Misteriosas potências! Espíritos do universo imensurável! Que hei procurado nas trevas e na luz... que esvoaçais em torno do globo e viveis em mais sutil essência... cuja morada é no vértice de inacessíveis montes, e a quem são familiares as cavernas da terra e do oceano... eu vos evoco por esse encanto escrito que ao meu domínio vos sujeita... Levantai-vos! Aparecei! (BYRON, 2021, p. 16)

Irlemar Chiampi em *Fundadores da Modernidade* (1991), resume o romantismo como um momento de atividade cultural em que diversas tendências artísticas se sucederam e se combinaram, e cita Tieck entre autores destacados.

O movimento romântico alemão assemelha-se, pois, a um cadinho mágico que congrega poetas-pensadores como Novalis e os irmãos Schlegel, autores de antologias de contos populares e artísticos, a

exemplo dos irmãos Grimm e Tieck, líricos do sentimento e da natureza, como Brentano e Eichendorff, e até mesmo um mestre do conto fantástico E. T. A. Hoffmann. (CHIAMPI, 1991, p.21)

É de interesse mencionar que esses elementos narrativos convulsivos, desestabilizadores, já se mostravam presentes no conto *O Loiro Eckbert*, assim como em outras narrativas de Ludwig Tieck. Em um capítulo de *A Estética Romântica*, Álvaro Cardoso Gomes (1992) destaca um texto de Tieck, extraído de seu romance *As Viagens de Franz Steinbald* (1798), no qual a perplexidade do homem diante da natureza é a tônica da passagem destacada.

Ao colocar o herói diante da natureza, [Tieck] explicita um conflito que mais tarde se tornará lugar-comum dentro da estética romântica. [...] Isolado da sociedade, o “eu” encontrará no mundo virginal e selvagem, respostas para suas perplexidades, contudo, é preciso observar que, como em Goethe, a natureza se torna dinâmica, viva, muito próxima do caos original, correspondendo, portanto, àquilo que vai no interior do herói. (GOMES, 1992, p. 49)

O arrebatamento diante da grandeza é uma das definições do sublime e Tieck conduz sua narrativa nessa direção com a fuga de Berta perdendo-se pelos espaços externos como florestas e áreas montanhosas e, de forma menos evidente, na perdição de Eckbert ao abandonar sua morada. Em ambas as situações, a sensação de desamparo e perdição diante de um desconhecido maior, o perigo diante do imensurável referem o sublime. O filósofo Edmund Burke resume o sublime como algo que “[...] de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do sublime” (BURKE, 2021, p. 52). O ensaísta Carl Woodring resume o termo dizendo que, “o sublime é o elemento de grandeza que inspira um assombro prazeroso no observador. A crescente atenção a sublimidade serviu ao desenvolvimento da literatura de terror.”⁵ (WOODRING, 1986, p. 409).

É inevitável encontrar manifestações do sublime por todo o conto *O Loiro Eckbert*, desde as sutilezas atmosféricas dos primeiros momentos – no encontro noturno e no jantar – até mais intensamente no horror de Berta em sua travessia por regiões florestais e montanhosas. O estado de intermediação sensorial experimentado pelos protagonistas é claramente identificável como arrebatamento passional.

⁵ The sublime is the element of grandeur that inspires pleasurable awe in the observer. The growth of attention to sublimity led to the development of the literature of terror. (tradução minha)

A paixão causada pelo grandioso e sublime na natureza, quando estas causas operam em suas formas mais poderosas, é o Assombro; e o assombro é aquele estado da alma em que todos os seus movimentos estão suspensos e com algum grau de horror. Neste caso, a mente está tão inteiramente preenchida por seu objeto que ela não consegue entreter qualquer outro nem, por consequência, raciocinar sobre outro objeto que a ocupa. Daí surge o grande poder do sublime, que longe de ser produzido por nossos raciocínios, ocorre antes deles e passa por nós com uma força irresistível. (BURKE, 2021, p.65)

Em *O Sublime Romântico* (1994), Thomas Weiskel define o sublime como uma experiência em transcendência. “A alegação essencial do sublime é a de que o homem pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano.” (WEISKEL, 1994, p.17). O ensejo expressivo no romantismo encontrava pelas vias do sublime os meios necessários à sua comunicação.

O sublime romântico foi uma tentativa de revisão do sentido da transcendência, precisamente quando o aparato tradicional da sublimação – espiritual, ontológico e (conclui-se) psicológico e mesmo perceptual – era deficiente para ser exercitado ou compreendido. [...] Forneceu uma linguagem a experiências prementes e aparentemente novas de ansiedade e excitação, que precisavam ser legitimadas. (WEISKEL, 1994, p. 18)

A ponte entre o romantismo e o surrealismo é evidente então, nessa consideração de que os impulsos não propriamente racionais são tão importantes ao homem quanto quaisquer outros e deveriam ser assim considerados. Michel Löwy (2020) destaca que a relação do homem com a natureza carregava a mesma seriedade para ambas as correntes de atividade.

Os surrealistas recorreram ao Romantismo para desenvolver sua própria compreensão sobre a relação do homem com o mundo natural, a relação entre microcosmo e macrocosmo, a unidade entre pensamento e ação e o valor supremo da poesia. Poderíamos acrescentar a essa abordagem o sonho, o amor louco e/ou sublime, o acaso objetivo e o maravilhoso como manifestações dessa reinterpretação única da tradição romântica, uma tradição que tirou sua força dos recursos do não-racional (que não significa “irracional”), do pré-moderno e das dimensões encantadas da vida e da cultura. (LÖWY, 2020, p.39)

Löwy ainda faz um resumo do movimento romântico, levantando sua força arrebatadora que provocou outros ímpetus de criação, sua valorização do passado como um impulso para o futuro e sua posição histórica renunciando o surrealismo.

Aqui estamos no coração do romantismo como *visão de mundo* e forma de sensibilidade. Poderíamos definir a cultura romântica como sendo um chamado às tradições culturais pré-modernas contra a civilização

capitalista industrial – um chamado que por tomar formas regressivas ou revolucionárias, neste último caso, ao qual obviamente pertence Breton, a nostalgia do “paraíso perdido” é inseparável dos valores modernos da Revolução Francesa. Entre o sol negro da melancolia (Nerval) e as brasas ardentes da revolta, o Romantismo tenta com a energia do desespero, suscitar – por meio da poesia, da magia, da utopia e, por fim, da mística – o *reencantamento do mundo*. (LÖWY, 2020, p. 124)

Não é sem motivo que diversas obras românticas nascidas de devaneios, tormentos emocionais ou delírios, viriam a influenciar, como exemplos justificados de criação impulsiva, os surrealistas.

6. SURREALISMO E ROMANTISMO

Oficialmente apresentado pelo francês André Breton em seu *Manifesto do Surrealismo*, em 1924, o movimento surrealista foi um dos mais instigantes e provocativos em sua proposta. Não se limitava a um programa artístico-literário, conectava pontos diversos de saberes e investigações em uma proposta multiplicativa.

Breton chamava a atenção para o perigo da alienação do que o homem teria (tem) de mais valioso que é sua capacidade intuitiva, definindo esse homem como um mero imediatista de suas sensações, alguém “que só quer conhecer a facilidade momentânea” (BRETON, 1985, p. 34) do que se vive. O consequente desassossego causado por essa situação é destacado pelo autor logo na abertura do *Manifesto*:

O homem esse sonhador definitivo, cada dia mais desgostoso com seu destino, a custo repara nos objetos de seu uso habitual, e que lhe vieram por sua displicência, ou quase sempre por seu esforço, pois ele aceitou trabalhar, ou pelo menos, não lhe repugnou tomar sua decisão (o que ele chama de decisão!). Bem modesto é agora o seu quinhão: sabe as mulheres que possui, as ridículas aventuras em que se meteu, sua riqueza ou sua pobreza para ele não valem nada, quanto a isso, continua recém-nascido, e quanto à provação de sua consciência moral, admito que lhe é indiferente. (BRETON, 1985, p.33)

Sedado por uma alienante redução que condiciona a vida à mera produção e consumo, o homem que Breton ataca é a potencial vítima de uma sociedade da qual não há retorno sem uma grande revolução sensorial, conceitual e comportamental. Revolução essa que naturalmente resvalaria em questões políticas e estéticas condutoras a um processo de constante reavaliação e transformação, motivação central do Surrealismo.

O termo surgiu nos anos de 1910 com o poeta e escritor Guillaume Apollinaire, para sugerir uma realidade “somada”, aumentada, adicionada de mais percepção e significado. Breton afirmou: “acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer.” (BRETON, 1985, p.45).

O movimento também serviu a um alerta, uma advertência ao caminho embrutecedor que vinha caracterizando as sociedades pós-industrialização de fins do século XIX e início do XX. A sociedade industrializada embasada em valores mercadológicos de produção e consumo, já se mostrava uma aventura perigosa e até uma ameaça ao sensível, de forma que Breton e os surrealistas propuseram uma revisão analítica urgente desse perigo e a realimentação do homem pela via do sensível. O reencantamento poético de uma vida ameaçada pela implacável organização de fins mercadológicos.

A data inaugural de 1924 serve como alinhamento de fazeres e de atividades de artistas interessados e concordantes com as diretrizes de Breton, mais do que o ano exato do nascimento do movimento, uma vez que o próprio Breton reconhecia que as propostas dos surrealistas vinham sendo experimentadas em atividades anteriores, desde 1919.

O Surrealismo surgiu como resposta ao positivismo iluminista, ou seja, ao projeto civilizatório da modernidade que desqualificava tudo o que fosse alheio à razão, portanto, foi também um desdobramento das insatisfações de artistas e filósofos românticos em suas buscas por sondar regiões obscuras da sensibilidade humana que não foram suficientemente compreendidas (ou sequer consideradas) pelo pensamento racionalista. Se os iluministas e racionalistas propuseram a explicação do mundo e dos processos humanos pelas vias da racionalidade, os românticos e seus sucessores decadentistas e simbolistas – e posteriormente os surrealistas – contrapropuseram questões sobre o subconsciente, os sonhos, e as alterações perceptivas, como espaços potencialmente ricos de exploração, tanto para finalidades artísticas quanto de reconsideração existencial do homem.

O surrealismo é considerado por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso do cenário lógico. (NADEAU, 2008, p. 46)

Mais do que uma simples consequência de atividades artísticas e culturais passadas, o movimento é consequência de um contexto histórico de efervescência intelectual posterior a grandes revoluções históricas e culturais do final do século XVIII e que se desdobraram ao século XIX e início do XX sendo ele “o herdeiro e o continuador dos movimentos artísticos que o precederam, sem os quais não teria existido” (NADEAU, 2008, p. 14). Nesse caminho das novas reivindicações, entraram na mira dos surrealistas todas as convenções culturais e políticas que significavam, ou pudessem significar, contenção ao espírito do homem, fossem elas de origem religiosa, moral, comportamental ou de costumes. Suas atividades não se restringiram a modos produtivos específicos e encontraram receptividade por artistas em diversas áreas de criação.

Desde o início, o surrealismo era um movimento heterogêneo. Incluía, escritores, pintores, poetas e fotógrafos, mais tarde, no final dos anos 20, diversificou-se na produção de objetos e filmes. Além disso, os surrealistas produziram uma grande quantidade de revistas, utilizando-as como plataforma para debate. (FER, 1993, p. 170)

Um dos filmes prediletos de Breton, segundo Willer (2008, p. 336), é *Peter Ibbetson* (1935) em que o protagonista (Gary Cooper), encarcerado, em greve de fome, não percebe que pode escapar facilmente das grades de sua cela, até que sua amada chama sua atenção para o fato, em sonhos compartilhados simultaneamente pelas duas personagens. As grades são finalmente percebidas como inoperantes por Peter que assim faz uma clara encenação de uma das defesas maiores dos surrealistas, que é o escape de amarras ilusórias impostas por rotinas racionais.

Provocativos, provocadores e insatisfeitos, os surrealistas eram “terroristas intelectuais” com os definiu Ernest de Gengenbach (1949) em *A Experiência Demoniaca*. É possível destacar o surrealismo como um dos movimentos mais revolucionários de sua era pelas defesas que não se limitaram a sondagem de áreas menos consideradas da sensibilidade humana, mas também a buscar uma expansão de caminhos de compreensão, e pelas vias do poético redefinir o que o homem chama de realidade.

Algumas de suas [do movimento surrealista] aspirações essenciais já caracterizavam o romantismo no século XIX, como a afirmação da natureza essencialmente poética do homem, o apelo aos poderes da vida inconsciente, da imaginação e do sonho, a identificação da ciência com a poesia, da literatura com a vida, esperança milenária fundada numa transformação do homem” (GUINSBURG, LEIRNER, 2008, p. 13)

Da mesma forma que muitos românticos, que buscaram sondar manifestações do inconsciente humano, o Surrealismo também se posicionou no sentido de fomentar a investigação da dita essência poética do homem manifestada sem as amarras da vigília da racionalidade, ou, como diz R. S. Furness (1990, p. 15), no sentido de “enaltecer os anseios místicos, quase religiosos da alma humana”. E se boa parte dos românticos e seus herdeiros (simbolistas e decadentistas) buscaram a liberação sensitiva como embasamento à criação e exploraram a percepção em estados alterados através de substâncias diversas – fosse com fins francamente alucinógenos (para Baudelaire, ou Jean Lorrain) ou como paliativo medicinal (como fora para Thomas De Quincey) – os surrealistas ainda tiveram a vantagem de contar com o advento da psicanálise freudiana como sua contemporânea e extensora de possibilidades exploratórias, fundamentando “sua fé na realidade absoluta do espírito em uma negação sem reservas das realidades comuns” (RAYMOND, 1997, p. 119).

A investigação do inconsciente e dos sonhos, teve grande validade nas defesas dos artistas engajados no movimento, descobrindo nas pesquisas em psicanálise de Sigmund Freud um significativo impulso. “Os surrealistas encontraram nas descobertas de Freud uma solução provisória. Doravante está provado que o homem não é somente um *raciocinador*”. (NADEAU, 2008, p. 19). Dessa forma, na busca *não-racional*, o movimento também

propunha o desarmamento das vias de raciocínio premeditadas ou ainda, não determinadas por padrões corriqueiros. Marcel Raymond, em seu estudo *De Baudelaire ao Surrealismo* (1940), destaca que o pensador surrealista – o poeta surrealista, no texto – deve estar desvinculado de praticidades lógicas para que possa acessar áreas imaculadas do sentimento humano, áreas intocadas pela racionalidade redutora.

[...] o poeta surrealista deverá tentar impedir toda a espécie de utilização de sua linguagem para fins práticos, usando para isso expressões desprovidas de todo caráter de evidência intelectual ou de evidência sensível, de modo a tornar ilusórias as referências que ficaríamos tentados a procurar no mundo das ideias claras e no das realidades conhecidas. (RAYMOND, 1997, p. 250)

Dessa forma, obras que no século XIX escaparam ao determinismo positivista, foram de especial interesse aos integrantes do movimento, como por exemplo, *Aurélia* (1855), escrita por Gérard de Nerval sob a alteração esquizofrênica que tomaria seus últimos anos de vida, ou o anárquico *Os Cantos de Maldoror* (1869), de Lautreamont, que assume e afronta a noção de realidade e subverte a ordem das coisas, misturando, por exemplo, animal e vegetal, por sua prosa maldita, assim como o desdém por cânones, modismos e escolas literárias. A novela *Aurélia* abre com uma frase chave para a poesia dos surrealistas: “O sonho é uma segunda vida” (NERVAL, 1997, p.11) e Breton abre o primeiro *Manifesto* reconhecendo o homem como, um “sonhador definitivo, cada vez mais desgostoso com seu destino”. Roger Caillois (1978), destaca o valor praticamente documental dessa novela. “*Aurélia*, confiança das angústias e das obsessões que dominam a razão de Gérard de Nerval, ultrapassa o jogo literário, surgindo mais como documento perturbador do que como construção calculada, ao passo que a arte mais consciente está ausente da obra.” (CAILLOIS, 1978, p. 45)

Nessa busca ansiosa pelo imensurável poético oculto no íntimo sensível “fora do controle da razão, e sem preocupações éticas ou estéticas” (GOMES, 1995, p.61), pavimentou-se o movimento e suas propostas. A sondagem ao maravilhoso – essa busca do limítrofe entre razão e intuição – a que os surrealistas se dedicavam, tinha o propósito de verificar áreas não embotadas pelo pragmatismo de nossa sociedade, áreas entorpecidas pela lógica redutora a que o homem se havia deixado confinar na sociedade mercantilizada posterior à industrialização. Dentro dessa consideração, os trabalhos de crianças ou de loucos tiveram especial valor aos surrealistas justamente por serem manifestações desvinculadas de intenções prévias, orientadas unicamente por uma inventividade incondicional.

Segundo Béhar (1999), a bandeira do maravilhoso foi fincada, primeiramente, nas produções das crianças, dos loucos e dos “primitivos”. Para Breton as criações artísticas desses três grupos eram manifestações do maravilhoso. Ele dedicou maior atenção aos mecanismos da criação da arte feita pelos loucos porque estes estariam libertos de todos os entraves e, justamente por isso, suas produções traziam consigo a “chave” que daria acesso a outros campos. (DANTAS, 2017, p. 291)

E o caminho a essa sondagem era o das vias poéticas. “Assim a ideia de que a atividade poética é um meio de conhecimento oculto de uma sobrenatureza estava se enriquecendo, antes da guerra, com uma mística e um espírito de revolta de que Rimbaud era a origem” (RAYMOND, 1997, p.192). E o que essas sondagens deveriam encontrar? Deveriam encontrar meios de “comover a sensibilidade humana”, como diz Breton no *Manifesto*, um fluir de pensamento puro sem obliterações da ordem do julgamento ou de quaisquer outras. De forma poética e didática, ou ainda poético-didática, Gengenbach explica a busca surrealista pelo maravilhoso dizendo que:

Gostaria de lhe poder definir o Surrealismo numa forma simples e clara. Creio que é possível restituir ao homem a sua vocação primitiva de feiticeiro, de mago, de médium, de vidente, vocação essa que foi obscurecida, sufocada por todos os obscurantistas religiosos, por todas as mistificações tenebrosas das Igrejas que aspiraram a dominar o homem e não a libertá-lo. O homem pode a partir de agora, se for capaz de se ultrapassar a si próprio e se possuir uma vontade exaltante e inflamada, penetrar o reino do maravilhoso, levantar o véu do mistério, regressar aos contos de fadas da infância, “viver para além dos seus dias” aqui em baixo. Isso é o Surrealismo. (GENGENBACH, 1976, p.23)

No *Segundo Manifesto Surrealista* (1930), Breton – entre desabafos, desafetos e posicionamentos políticos – sugere que o maravilhoso surreal levaria a um ponto onde vias antagônicas do espírito do homem deixariam de ser percebidas assim, como contrárias:

Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios. Ora, em vão se procuraria na atividade surrealista outro móvel que não a esperança de determinar esse ponto. (BRETON, 1985, p. 98)

Assim, o acesso ao maravilhoso, um dos centros motivacionais da atividade surrealista, ocorreria de forma a proporcionar um acréscimo – ou ainda uma recuperação – de valores constitutivos do homem em épocas passadas e lhe foi tolhido pelo processo de transformação socioeconômico. A perda da fantasia, e do convívio com o fantasioso

folclórico, segundo o pensamento dos surrealistas, estaria levando o homem ao embrutecimento dos sentidos e da vida (como já havia sido advertido pelos românticos). E se o termo, maravilhoso, teve emprego em diversas áreas e épocas do fazer artístico, precisaria de uma ressignificação para o homem moderno. No Surrealismo os processos imaginativos, não exclusivamente para fins artísticos ou sequer de emprego funcional, mas o exercício da imaginação como uma faculdade inerente ao homem, é um meio de acesso ao maravilhoso. Um processo em vivência desvinculado de impositivos funcionais. No artigo *O Castelo de Breton*, Marta Dantas destaca que:

ele se manifesta como algo que se opõe à lógica ou que perturba a causalidade lógica como o acaso, o encontro fortuito de realidade distantes; ele nos acompanha na “descida aos infernos”, ou seja, no mais profundo de nós mesmos [...] Enfim, todas as formas de acesso e manifestação do maravilhoso estariam intimamente ligadas à imaginação, pois caberia a ela encontrar o maravilhoso, não importa onde, uma vez que ele seria, sempre, uma projeção do mundo interior do homem. (DANTAS, 2017, p. 298)

O surrealismo seria assim, um meio de provocar uma saudável crise de consciência no homem moderno. Curiosamente, a “descida aos infernos” mencionada acima nos coloca no centro do conto *O Loiro Eckbert*, no qual o protagonista vive entre duas verdades recorrentes que o regem. Pode-se dizer com mais rigor que, no conto, é a voz narradora que percorre esse entremeio perceptivo, levando o leitor a adentrar o espaço maravilhoso, porém não mais o maravilhoso dos contos de fadas, mas o maravilhoso surrealista de possíveis verdades cambiantes que compõem o personagem.

Lembremos que a ideia do surrealismo tende simplesmente à recuperação total de nossa força psíquica por um meio que não é senão a descida vertiginosa em nós, a iluminação sistemática dos lugares escondidos e o obscurecimento progressivo dos outros lugares, o passeio perpétuo em plena zona interdita. (BRETON, 1985, p.111)

Uma vez que os surrealistas se reconheciam como herdeiros de obras e movimentos artísticos antecedentes ao lançamento do *Manifesto Surrealista* em 1924, é aceitável buscar conexões em obras e autores que não foram citados por Breton como precursores. O que propomos aqui é construir uma ponte entre o autor Ludwig Tieck e o surrealismo através do estudo do conto *O Loiro Eckbert*.

7. ESTUDO DO CONTO O LOIRO ECKBERT

Com sua estrutura sofisticada em que se enredam forças narrativas diversas como o emprego do duplo, a percepção alterada de espaços externos e intrigas procedentes de desejos do não-consciente, o trabalho alinha a seguir os estudos isolados por temas específicos, iniciando com a cisão de personalidade e a tentativa de fuga às consequências de atos pregressos na história do protagonista.

7.1 DUPLICIDADE, CULPA E PROJEÇÃO

Este capítulo faz uma análise de alguns aspectos da presença do duplo no conto *O Loiro Eckbert*, sendo perceptível que quando o autor emprega esse artifício para a sugestão de fragmentação psicológica, abre variantes de leitura menos habituais sobre o tema do duplo. Tieck sugere a cisão como forma de fuga da realidade, como mecanismo de defesa e ainda sobre complexos contra-sexuais, uma vez que os duplos são de sexos opostos a seus originais. A saber: Eckbert tem em Berta o duplo que desencadeia a aventura narrativa e Walther, como nos é dado saber na conclusão, é a senhora moradora da cabana, que teve seus bens roubados.

É inevitável estudar literatura fantástica e passar pela obra de Tzvetan Todorov assim como pelo muito citado estudo *O Infamiliar* (1919) de Sigmund Freud. Conhecido em nosso mercado por alguns títulos alternativos uma vez que a própria palavra original em alemão (*Unheimliche*) é de difícil tradução literal para outros idiomas. Muitos tradutores procuraram adaptar a palavra (ou expressão) em aproximações diversas. Assim tivemos os títulos *O Estranho*, *O Infamiliar*, *O Incomum*, *O Incômodo*, nas versões para o português.

Nesse famoso estudo, uma nota de rodapé da edição bilíngue (2019), define o termo:

Duplo é a tradução de *Doppelgänger*, termo criado por Jean-Paul Richter, ou simplesmente Jean-Paul, um dos mais importantes escritores do movimento romântico alemão. Literalmente, “o que caminha ao lado”, ou ainda, destacando seu elemento romântico, o “companheiro de viagem”, uma espécie de “sombra”. Trata-se de um dos temas mais frequentes na literatura e nas artes plásticas do século XIX. (FREUD, N.T. 2019, p.118)

No conto, quando Berta narra suas lembranças, nada leva a reconhecer a infância convencional de uma menina. Sua incapacidade de aprender as tarefas de casa, habitual a uma estrutura de patriarcado em que a mulher permanece na casa como responsável por sua manutenção, já a descaracteriza. Mais estranha ainda é a situação da figura paterna, que habitualmente seria o defensor e protetor da mulher e filha, mas na infância de Berta ela é

desqualificada pelo pai, deserddada de sua condição de estereótipo feminino. E por fim, Berta foge de casa, adentra a floresta e se aventura no desconhecido. Essas três situações caracterizam mais a rebeldia de um menino em sua infância ou juventude do que o de uma menina, que culturalmente deveria ser constricta à passividade e resignação no lar. Ainda mais flagrante é a semelhança dos nomes dos protagonistas: Eckbert e Berta. E considerando que Eckbert é afastado da narrativa quando Berta assume a posição de protagonista, o estudo do duplo se mostra admissível.

“De modo bastante genérico, pode-se entender o duplo como qualquer modo de desdobramento do ser”, diz Júlio França na introdução de *O Insólito e Seu Duplo* (2009). A cisão da personalidade manifestada no duplo serviu a inúmeras obras ficcionais em especial ligadas a narrativas insólitas. Se assumirmos a leitura do duplo em *O Loiro Eckbert*, e entendermos a personagem Berta como duplo de Eckbert, as possibilidades se multiplicam em leituras reveladoras, como rejeição à realidade, projeção de culpa e cisão da consciência.

Embora mantenha com o indivíduo gerador algum grau de identificação, o duplo, ao dele se destacar, desenvolve uma existência mais ou menos autônoma. Apesar de ser uma extensão do sujeito, mesmo quando com ele se identifica positiva e plenamente, o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra, uma vez que não tem valor em si mesmo, mas apenas aquele que seu modelo lhe fornece. (FRANÇA, 2009, p.7)

O texto de França segue sugerindo muito acertadamente – considerando esta aproximação à narrativa de Eckbert – que a projeção do duplo carrega uma forma de autoconhecimento, mas essa duplicação pode ter efeitos destrutivos, e mesmo que no conto a projeção (Berta) morra antes do protagonista, seu fim é uma desventura previsível, considerando a tradição no uso de duplos pela literatura. Ainda assim, há que se considerar o pioneirismo de Tieck referente à data de criação do conto.

O aparecimento do duplo pode estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito. O desdobramento tem assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter. (FRANÇA, 2009, p. 8)

Eckbert não admite para si que se tornou um nobre e rico cavalheiro ao usurpar os bens de uma velha senhora, e projeta a ação inescrupulosa em outra época atribuindo-a a Berta, em um contexto em que ambos nem sequer se conheciam – assim crê ele em seu conveniente delírio. Um delírio que será destrutivo na medida em que for, por ele, reconhecido.

Outras vezes, porém, o processo revela um mal, uma doença, ou mesmo a finitude da existência humana, suscitando dessa forma o horror. Os desdobramentos das imagens do eu, as autoduplicações da consciência, podem, portanto, revelar tanto a semelhança quanto a diferença. Contudo, a aversão ao “outro”, produzida pelo duplo antagônico, possui uma força ainda mais terrível: o mal aqui é identificado não com o que é radicalmente diferente, mas com algo que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade. (FRANÇA, 2009, p. 8)

As narrativas que fizeram uso do duplo estão mais comumente associadas ao período romântico, e o conceituado estudo de Otto Rank (1925) cita Ludwig Tieck em algum momento referindo seu enredo elaborado.

Dos outros românticos que trataram do tema do duplo, de alguma forma ele foi utilizado por quase todos – em Tieck, Arnim, e Brentano, preponderantemente na forma externa da confusão ou solução de enredos complicados através da identificação de diferentes pessoas. (RANK, 2013, p. 36)

Em seu artigo *Um Périplo Pelo Território do Duplo* (2009), Adílson dos Santos também levanta a importância que o duplo teve na ficção do século XIX, dizendo que:

No século XIX, as investigações sobre a natureza interna do homem, de um ponto de vista científico, tornam-se mais agudas. Somadas ao clima favorável do romantismo a explorar e reconhecer outras esferas da percepção humana, tais especulações se projetam na criação artística; ou seja, ao colocar o sujeito no centro de suas questões, o século XIX contribui para a emergência do tema da duplicidade do “eu” em uma série de narrativas. (SANTOS, 2009, p. 70)

Por sua vez, Clement Rosset (2008) sugere que as obras que tratam das personalidades cindidas e desdobramentos, estão presentes em muitos outros momentos e contextos da história literária e não se restringiram ao romantismo.

O tema do duplo é, em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranoica) e à literatura, particularmente à romântica, na qual se encontram múltiplos ecos seus: como se este tema dissesse respeito essencialmente aos confins da realidade psicológica e, no plano literário, a um certo período romântico e moderno. Veremos que não é assim e que o tema do duplo está em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão. (ROSSET, 2008, p. 24)

Considerando essa questão da cisão do ego, temos os estudos do psicólogo Michel de M'Uzan em *Da Arte à Morte* (2019) que reforçam a divisão psíquica como um meio de fuga e reelaboração do passado, conceito que remete claramente à invenção da personagem Berta, pelo delirante Eckbert, como articuladora das ações narradas.

Distingui então [nos estudos e casos clínicos], duas principais orientações da personalidade baseando-me na existência, ou não, de uma sólida elaboração da *categoria de passado*. Pelo termo “passado” não entendo a soma dos eventos vividos, mas sua *reescritura interior* – como no romance familiar – a partir de um primeiro relato. (M’UZAN, 2019, p.83)

A aventura de Berta serve inicialmente para mascarar a instabilidade inicial e os atos reprováveis de Eckbert, assim como evitar o reconhecimento do amigo visitante, que mais tarde saberemos ser a senhora roubada que finalmente rastreou o responsável pela destituição de sua riqueza. Berta serve perfeitamente na remodelagem do passado e mesmo isso não servindo como verdade ao amigo visitante (a senhora da cabana), serve muito bem ao conforto mental de Eckbert, em uma dissimulação quase infantil. Bachelard fala dos mascaramentos psicológicos como indicadores de uma psicologia simplória.

[o mascarado] Crê simular ativamente após ter-se dissimulado facilmente. A máscara é, assim, uma síntese ingênua de dois contrários muito próximos: a dissimulação e a simulação. Porém, um engodo tão fácil, tão total, tão imediato, somente poderia ser objeto de uma psicologia limitada (BACHELARD, 1985, p.164)

Em *O Direito de Sonhar* (1970), Bachelard menciona o escritor Georges Buraud destacando a relação entre máscaras e sonhos enquanto processos de dissimulação dizendo:

[...] como diz justamente G. Buraud em seu belo livro *As Máscaras*: “as máscaras são sonhos fixados” e, correlativamente, “os sonhos são máscaras fugazes em movimento, máscaras fluídas que nascem, representam sua comédia ou seu drama, e morrem”. (BACHELARD, 1985, p. 167)

Inevitável fazer uma relação com a personagem Berta, que cumpre exatamente essa sequência de eventos – nasce, representa e morre – e pode ser lida como uma extensão projetada de Eckbert, um sonho, uma conveniência, uma narrativa falsa paralela a uma verdade que o protagonista desvirtua.

Tieck não deixa totalmente claro se Berta é uma duplicata do protagonista – como seria habitual nas narrativas do duplo – ou uma simples variação de si mesmo. O segundo caso seria o mais coerente ao conto, afinal poderíamos inferir essa lógica como análoga à revelação de que Walther e a velha da cabana são a mesma pessoa. Ainda assim o que mais importa a este estudo é a ousadia do autor em lançar nossa leitura no labirinto manifestado do não-consciente do personagem central.

O estado delirante de Eckbert, quando da visita de seu amigo, é uma elaboração demente e emergencial, uma elaboração que impregna até mesmo a voz do narrador e faz

com que personas e situações mudem de estatuto para a melhor adequação à necessidade do protagonista.

Tudo se passa como se os eventos, uma vez atravessados, cedessem em importância ao relato interior que é feito e refeito. A partir daí, e ao longo da maior parte de sua existência, o sujeito continua elaborando dia a dia seu passado, ou seja, o precedente de verdade para os dias futuros. E ele o faz baseando-se na descrição que dá através do estilo de suas atividades, de sua situação no mundo enquanto ser do desejo. (M'UZAN, 2019, p. 84)

A importância que o duplo terá na ficção romântica aparece em Tieck de forma muito clara. A astúcia do autor é colocar o leitor ciente da estranheza das situações, pelo modo como elas são narradas e dispostas. Conduz assim o drama dos protagonistas através de progressivas perturbações como a desconfiança pela lembrança do nome do cãozinho, Walther sendo abatido na floresta por uma flecha lançada por Eckbert, e a visão da face de Walther em cada estranho com que ele se encontra.

Um parágrafo em especial, logo na abertura do conto, parece estranhamente deslocado da construção narrativa ao falar da compulsão humana à confissão de alguma falha ou pecado.

Há momentos em que uma pessoa é tomada de angústia se tiver de manter um segredo que até então vinha ocultando de seu amigo com grande desvelo, nessa hora a alma sente um impulso irresistível de compartilhar tudo de descerrar frente ao amigo inclusive as coisas mais íntimas. (TIECK, 2009, p.24)

Como uma voz narrativa secundária – ou um assunto narrativo secundário – esse trecho sutilmente vem a sugerir uma cisão, uma outra leitura, uma espécie de julgamento em paralelo ao que se mostra como material principal do desenvolvimento do conto. Mesmo citando a amizade – obviamente entre o visitante Walther e o protagonista Eckbert – o parágrafo é estranhamente desconectado do andamento narrativo. E quando Berta se destaca contando sua aventura a Walther, temos o ofuscamento do protagonista Eckbert, simplesmente porque ela assume o desenrolar, a ação, os eventos misteriosos, e a transformação, que conduzirá a história adiante. É Berta que sofre a transformação e amadurecimento, é ela quem rouba a riqueza da velha senhora e quando volta a sua terra natal encontra o companheiro com quem viverá. Só então o personagem Eckbert ganha corpo, e é inserido como uma casualidade na trajetória dela, até que ambos se unem e passam a viver juntos. Eckbert, assim, é lançado no conto como uma figura desvinculada de todas as irregularidades e imoralidades praticadas por Berta. Considerando então o citado

parágrafo, é possível até inferir que a aventura de Berta é uma grande e elaborada confissão velada sobre infrações cometidas, e tão camufladas que acabaram por configurar uma personalidade paralela.

O aspecto mais evidente para a existência de Berta é a da projeção de culpa. Apesar da dúvida de que essa personagem seja realmente uma duplicação do personagem título, é cabível imaginá-la como existente apenas na mente do protagonista, apenas no momento da visita do amigo Walther, como uma manifestação emergencial cujo discurso/narrativa é um disfarce sobre o passado vivido por Eckbert.

O sintoma mais evidente desse estado psíquico parece ser um forte senso de culpa que obriga o herói a não assumir a responsabilidade de certos atos do seu ego, mas sim transferi-la a um outro Eu, um duplo, que personifique o próprio diabo ou que seja criado por um pacto diabólico. (RANK, 2013, p. 128)

Clement Rosset repete essa análise da rejeição a uma realidade de ameaça como corriqueira ao homem, porém levada a extremos mais graves nos casos de cisão perceptiva, como a que embasa a narrativa de Eckbert.

Há provavelmente algo mais geral, e mais normal, neste fenômeno de dupla percepção: não apenas uma distração momentânea com relação ao presente, mas sim uma denegação do presente, já visível em toda a percepção normal. Deve-se observar que esta denegação do presente que relega este ao passado (ou o coloca, ao contrário, no futuro) intervém, às vezes, em circunstâncias que não se prestam precisamente a nenhuma desatenção: quando a hora é grave, e o presente se torna, de súbito, claramente inassimilável. (ROSSET, 2008, p. 66)

Para Rosset (2008) a duplicação como dissimulação de culpa sugere que a vida do duplo é verdadeiramente a original e o duplo “sou eu”. É essa a leitura que fazemos da presença do duplo Eckbert/Berta no conto aqui em questão: “No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*. Para ele o real, para mim a sombra.” (ROSSET, 2008, p. 88)

Em *O Infamiliar*, Freud menciona a divisão de personalidade, e a projeção em um duplo, como algo decorrente de um profundo desarranjo psíquico. Leitura facilmente aplicável ao conto *O Loiro Eckbert*.

Trata-se do âmbito do duplo, em todas as suas gradações e formações, ou seja, o aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas como idênticas, o incremento dessas relações por meio da transmissão dos processos psíquicos de uma dessas pessoas para

a outra – o que deveríamos chamar de telepatia – de tal modo que uma se apropria do conhecimento, do sentimento e das vivências da outra, a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu, ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, a duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu [...] (FREUD, 2019, p. 69)

A cisão entre a consciência e o esquecimento também pode ser lida como fuga, na narrativa, e a situação envolvendo o cãozinho da senhora da cabana serve a essa leitura. Walter Benjamin fala do esquecimento como evidência de culpa e cita o conto, destacando que: “Na profunda obra de Tieck *Der Blonde Eckbert* (O Louro Eckbert), o nome esquecido de um cãozinho – Strohmí – figura como símbolo de uma culpa enigmática” (BENJAMIN, 1987, p. 157).

Seria possível também aproximar a história de Eckbert a casos de modificação do ego como é citada por Michel de M'Uzan, não exatamente como exemplo direto de duplicação (cisão e geração do duplo), mas como uma perturbação em que a defesa psíquica é causadora de isolamentos fracionados. As análises do psicólogo são por demais desenvolvidas e repletas de citações para a devida inclusão no espaço deste estudo, mas parece adequado um mínimo de atenção ao que ele chama de personalidades em arquipélago.

Este é o último ponto que guardarei: o da modificação do ego. Aqui, ainda, deixo de lado o domínio das psicoses. Segundo uma existência ou não de uma relação significativa com os mecanismos de defesa, estamos autorizados, me parece, a distinguir duas classes de modificação do ego. A primeira, para nós, em muitos aspectos a mais familiar, pode ser observada nos sujeitos que acabo de mencionar, os quais são dotados da capacidade de reconstituir e criar o passado enquanto relato. Seguramente, e Freud sublinha, existem casos entre esses sujeitos onde os mecanismos de defesa, orientados contra os perigos passados e reproduzidos na transferência, podem funcionar como forma de resistência à cura. (M'UZAN, 2019, p. 68)

A divisão da percepção na personalidade conduz a troca de realidades e a busca pela comodidade em uma versão alternativa do real enquanto consideração coletiva. Eckbert manipula inconscientemente as verdades de modo a compor uma verdade particular só reconhecida por ele próprio. É um caso corriqueiro e reconhecido de patologia da troca de personalidade, inúmeras vezes lançada como base de histórias ficcionais, insólitas ou não. Rank as refere como atividades doentias das fantasias.

Se antes tratava-se ou de um duplo corpóreo, que acabava desembocando na mais distante comédia de erros, ou de uma imagem idêntica desprendida do Eu e tornada independente (reflexo, sombra, retrato), agora nos deparamos com a forma de expressão de representação oposta

da mesma constelação psíquica: são representadas, a saber, duas existências diferentes da mesmíssima pessoa, separadas pela amnésia. (RANK, 2013, p. 37)

Breton explica no *Segundo Manifesto* (1930), que a sublimação poderá (ou deverá) conduzir o homem a trilhar esse espaço limítrofe entre o devaneio e a razão quando de seu fazer poético, e é interessante considerar como o ato poético, o criar artístico, se aproxima da problematização do duplo, ou, ao menos, nos dá margem a uma apreciação comparativa, afinal, um autor cria um duplo de si na voz do narrador. E no caso específico de Tieck, seu duplo/narrador sequer sugere ao leitor que sua narrativa ficcional é um delírio e apenas no final nos é dado conhecer suas artimanhas e a revelação de que estivemos imersos, na maior parte do conto, em um devaneio decorrente de uma mente perturbada.

Quando essa transmutação [das fantasias do desejo para a realidade] fracassa por culpa das circunstâncias exteriores e da fraqueza do indivíduo, este se desvia do real, retira-se para o universo mais feliz de seu sonho: em caso de doença ele transforma seu conteúdo em sintomas. (BRETON, 1985, p.136)

Breton fala da sublimação necessária ao criar, da visita aos espaços limítrofes entre o onírico e a vigília para que a força poética se manifeste puramente, e que não deveria ser considerada por vias racionais, como explica Gomes, “Breton não deseja que o surrealista se debruce sobre o estudo racional do fenômeno do inconsciente, mais do que isso, ele deseja que o surrealista leve adiante a missão de uma *consciência nova*” (GOMES, 1995, p.103). É inevitável e flagrante fazer a aproximação entre o conto de Tieck e as considerações de Breton levando em conta a situação do protagonista.

Em certas condições favoráveis, ele [neste caso, tanto o autor quanto o personagem] pode ainda encontrar outro meio de passar de suas fantasias à realidade, em vez de se afastar dela definitivamente pela regressão no domínio infantil, entendo que, se ele possui o dom artístico, psicologicamente tão misterioso, ele pode, em lugar de sintomas transformar seus sonhos em criações artísticas. Assim ele escapa ao destino da neurose e encontra por esse desvio uma relação com a realidade. (BRETON, 1985, p.136)

Ou, como Machado de Assis resumiria poeticamente em um momento de *O Espelho* (1882), “o sonho, eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior” (1962, p. 267).

Raymond em seu estudo sobre poetas do final do século XIX, diz que “a atividade poética é um meio de conhecimento oculto de uma sobrenatureza” (RAYMOND, 1997, p. 192). No caminho traçado pelos poetas, de forma intencional e aventureira – como no caso

de Rimbaud – ou como condição de uma enfermidade externa – como no caso de Nerval – ele considera as trajetórias e conclui:

Eis aí, parece, duas correntes de sentido inverso: de um lado, uma tentativa de adaptação ao real positivo, ao universo “mecânico” de nosso tempo, de outro, um desejo de encerrar-se no recinto de *eu*, no universo do sonho. Mas é preciso logo observar que é possível “evadir-se” ou “refugiar-se” tão bem fora quanto dentro de si, os dois movimentos podem ser, segundo o caso, itinerários de conquista ou de fuga. (RAYMOND, 1997, p.193).

O interesse pelo duplo em diversas épocas culturais, e também diversas vias de criação ficcional, é compreensível pela clara implicação em autoconhecimento do homem. Santos destaca que “o tema do duplo goza de uma popularidade constante e a explicação para o seu incessante reaparecimento provavelmente reside no fato de o mesmo dizer respeito a questões por demais inquietantes e conflituosas para o ser humano: ‘Quem sou eu?’” (SANTOS, 2009, p. 54). Não é sem surpresa que a pergunta remete à abertura do romance *Nadja* (1926) de André Breton e os paralelos aproximam-se inevitavelmente. A busca de Breton por Nadja, no sentido de desvendá-la, apreendê-la legitimamente, seria um equivalente à necessidade de compreensão de um duplo manifestado – no caso de estreitarmos um paralelo a este estudo. E o duplo habita essa área intermediadora entre dois polos, como o maravilhoso surrealista. Ele é o *estrangeiro que nos habita*, como Santos traz em seu estudo:

A relação com o *outro*, seja ele interno ou externo, favorece a percepção do estrangeiro que nos habita, pois esse contato provoca o retorno do indivíduo sobre si mesmo, na tentativa de se entender. É por isso que o tema do duplo na literatura desconstrói identidades. O duplo desfaz a idéia de completude, destrói a percepção que cada um tem de si mesmo como unidade. (SANTOS, 2009, p. 75)

A intersecção entre real e imaginário, ou consciente e não-consciente, que configura o maravilhoso no surrealismo, tem na narrativa de Eckbert uma qualidade notável justamente por sua circunstância de intermediação. “Na problemática do duplo, é freqüente a extinção da distinção entre imaginação e realidade.” (SANTOS, 2009, p. 80).

Em *Nadja*, Breton emprega uma construção que se poderia referir como “estilo maravilhoso” por suas inserções de formas narrativas não sequenciais, inserção de fotos que comprovam a veracidade de algumas localidades e detalhes, desenhos feitos por Nadja e falta de linearidade temporal. “A narração dos acontecimentos insólitos em *Nadja* têm por finalidade descobrir os momentos de imprevisão da vida cotidiana no interior de uma sociedade ordenada conforme a racionalidade dos fins” (DANTAS, 2008, p. 18). O resultado

é uma narrativa de fluxo similar à memória, um exemplo de manifestação do maravilhoso (maravilhoso surrealista) na constituição de uma leitura expandida do real. A estrutura é facilmente reconhecível também no conto de Tieck, considerando-se naturalmente as intenções narrativas distintas. Se *Nadja* termina sua história encarcerada, alienada, enlouquecida, em Tieck a vida e o destino de seu protagonista não são muito diferentes. O choque pelas revelações, tanto para Breton a respeito de *Nadja*, quanto para Eckbert sobre seu delírio, é conflituoso e desestabilizador. Tieck não nos avisa sobre essa intermediação e nos coloca exatamente nessa encruzilhada limítrofe entre a percepção condicionada pela razão e a manifestação livre do não-consciente.

Desse conflito entre subjetividade e mundo objetivo, resultam as mais variadas dúvidas: Seria o mundo real o responsável pela situação experienciada ou teria o mundo sobrenatural transbordado para a realidade imediata? Estaria alguém em estado de puro delírio, confusão, ou seria este real realmente provável? Quais são limites entre o real e o imaginário, entre a razão e a loucura? É possível o rompimento e a mistura dessas duas realidades? Quem é o “eu” (original/ modelo) e quem é o *outro* (cópia)? (SANTOS, 2009, p. 80)

Sendo assim, considerando as convulsões narrativas de Tieck em paralelo aos delírios convenientes de Eckbert, pode-se inferir que o conto trilha um curioso caminho de proximidade ao Surrealismo. É evidente que seria impossível atribuir esse termo a um texto de fins do século XVIII pela simples e óbvia constatação de que tanto o termo quanto a corrente artística nem existiam, mas é muito procedente notar que um autor ligado a ingredientes folclóricos e populares já estivesse interessado em empregar articulações do não-consciente como base de sua construção enunciativa.

7.2 A AVENTURA DE BERTA NA NATUREZA

Outro fator muito importante ao conto é o enfoque dado a espaços externos e observações da natureza. O texto do teórico Louis Vax destaca aspectos de paisagens e externas como elementos de forte importância nos contos de Ludwig Tieck. “As histórias acontecem em tempos remotos, sem menção a técnicas, à ciência ou à organização política. Os cenários são, as montanhas, as planícies, as cavernas e vilarejos.” (VAX, 1960, p.76). Em *O Loiro Eckbert*, essa integração de elementos geográficos é evidente e traz considerável carga enunciativa ao texto.

Quando Berta assume a narrativa contando sobre sua juventude e a fuga da casa dos pais, a ação é orientada por configurações de paisagens naturais. Berta foge e se perde por espaços exteriores onde a natureza predomina nas descrições do autor. E as descrições

pormenorizadas não são gratuitas, servem à narrativa como extensões emocionais do momento vivido pela personagem.

Vale destacar como Berta se refere a sua infância: um período de sofrimento, incluída aí a rejeição pela figura paterna, que a surrava frequentemente por considerá-la ineficaz em suas atividades, condição reconhecida pela própria personagem em uma cruel autoavaliação: “já que eu não passava de uma criatura inútil” (TIECK, 2009, p. 26). Entre a casa paterna e a choupana onde a velha senhora a acolhe, Berta está perdida em um espaço geográfico, em uma variação de paisagens, em uma errância que apresenta mais de um sentido.

Em *Introdução a Topoanálise*, Oziris Borges Filho (2007) usa o termo “percurso espacial” para nomear o estudo topoanalítico de trajetória de uma personagem por espaços lançados na narrativa. Ele segue os postulados de Gaston Bachelard, especialmente *A Poética do Espaço* (1993), no qual o autor define a topoanálise como uma derivação, ou ramificação auxiliar da psicanálise, mas voltada a aspectos espaciais, e neles incluindo dados geográficos, habitacionais, organizacionais entre outros, referentes à experiência de vivência física das personagens. “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima.” (BACHELARD, 1993, p. 28)

Borges Filho (2007) faz uma revisão um pouco mais ampla referente ao termo, concluindo que:

Por topoanálise entendemos mais do que ‘estudo psicológico’, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. (BORGES FILHO, 2007, p. 33)

Nessa linha de pensamento, Claudia Barbieri (2009) propõe uma expansão do conceito topoanalítico ao sugerir uma cartografia simbólica nas análises espaciais, além de inferências puramente culturais em seu artigo *Arquitetura Literária*.

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam, o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas a contextualização e pano de fundo par aos acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história.” (BARBIERI, 2009, p. 105)

E na estrutura dada no conto, temos na trajetória da personagem Berta uma clara justaposição entre a casa natal – floresta – choupana, em um evidente processo de transformação e amadurecimento. Por uma leitura fenomenológica – de fenômenos narrativos para a composição da história – ou da fenomenologia poética como diz Bachelard, fazemos uma clara leitura entre estabilidade – desestrutura – abrigo, nos elementos alinhados pela aventura de Berta.

Na leitura sequencial desses dados temos a casa da personagem como início de uma trajetória de vida. Em Bachelard, a casa é um espaço em que o homem concentra suas forças, psíquicas e devaneios, como um espaço de formação.

Sem ela [a casa] o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘jogado no mundo’, como professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. (BACHELARD, 1993, p. 26)

E a choupana, ou cabana, é a casa primordial, a habitação a que a memória recorre no decorrer da vida. “A cabana revela-se como a raiz axial da função de habitar. Ela é a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir.” (BACHELARD, 1993, p. 48). Bachelard fala da cabana como um espaço afetivo de referência coletiva. Recorre coletivamente na memória do homem como um espaço de conforto primordial reconhecido coletivamente, e reconhecido como um ninho originário da vida. “A choupana está colocada sobre a terra como um ninho sobre o campo.” (BACHELARD, 1993, p. 111). Mas Berta não se encontra confortável nesse ninho disfuncional onde não há afeto, ou aprendizado, ou algum vislumbre de segurança, presente e futura. Berta se sente incapaz de proporcionar algum tipo de benefício aos pais, desde a mais simples tarefa doméstica à possibilidade de enriquecimento e conforto material para os seus. Seu pai a repreende diversas vezes chegando ao cúmulo do castigo físico. O desajuste predomina na infância de Berta e a molda indelevelmente. “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade.” (BACHELARD, 1993, p. 84).

E assim, Berta se lança à incerteza ao fugir da cabana natal e enfrentar o mundo desconhecido. “Encontrei-me no campo aberto, pouco depois estava em uma floresta em que ainda mal chegava a luz do dia. Fui correndo sem parar e nunca olhava para trás.” (TIECK, 2009, p. 27). Berta, assim, se lança ao espaço externo que sofrerá transformações, na narrativa, conforme oscilam seus estados emocionais. A paisagem, a floresta e as montanhas

não são descritas por sua beleza natural ou acolhimento aos sentidos e cedem poeticamente ao desequilíbrio de Berta.

Os rochedos à minha volta começaram nesse ponto a apresentar uma forma diferente, bem mais estranha. Eram penhascos empilhados uns sobre os outros. [...] Os rochedos foram se tornando cada vez mais tenebrosos, obrigando-me diversas vezes a passar bem próximo a abismos vertiginosos, e, por fim, até mesmo a trilha sob meus pés desapareceu. (TIECK, 2009, p. 28)

A amplidão espacial nesse trecho da aventura é empregada como forma de sugerir a desestruturação emocional de personagem por sua descrição irreal de penhascos empilhados “que davam a impressão de que o primeiro sopro de vento os faria despencar para todos os lados” (TIECK, 2009, p. 28). É imprescindível aqui, voltar a mencionar o sublime, pois é um dos momentos mais significativos do conto. A perda de Berta é exemplar do distúrbio emocional diante da grandeza de matas e montanhas, situação chave na definição do sublime. “A grandeza da dimensão é uma causa poderosa do sublime” (BURKE, 2021, p. 78). E Berta ainda experimenta o medo e o horror noturnos. Sensações basilares como proporcionadoras do sublime: “durante a noite ouvi os ruídos mais estranhos, que ora tomava por animais selvagens, ora pelo vento gemendo entre as rochas, ora por pássaros inusitados.” (TIECK, 2009, p. 28).

Bachelard (1993) faz um paralelo onde a imensidão florestal pode significar espaço de desorientação. E em uma interessante relação entre percepção íntima e espaços externos, o conto coloca o meio externo (a floresta na qual Berta se aventura) com um possível ambiente de perda.

Embora pareça paradoxal, muitas vezes é essa *imensidão interior* que dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos. Para discutirmos sobre um exemplo preciso, vejamos a que corresponde a *imensidão da floresta*. Essa ‘imensidão’ nasce de um corpo de impressões que não derivam realmente de ensinamentos de geografia. Não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que ‘mergulhamos’ num mundo sem limites. Em breve, se não soubermos para onde vamos, já não saberemos onde estamos. (BACHELARD, 1993, pag. 191).

Bachelard (1993) usa o termo ‘transcendência psicológica’ ao se referir aos significados que a natureza manifesta enquanto correspondente aos estados subjetivos das personagens. Borges Filho reforça essa ideia destacando que “o estado psíquico da personagem encontra ressonância na natureza. A natureza reforça a ação, propiciando uma extrema coesão e coerência dentro da narrativa.” (BORGES FILHO, 2007, p. 51).

Berta assume a voz do narrador nesse intervalo do conto, em sua assustadora aventura pelos meios externos, e o que Barbieri (2009) chamou de espaço-cena é evidenciado a cada passagem expressiva do que conta a protagonista, mas, curiosamente, é dado ao narratário perceber mais do que o personagem-narrador expõe. Situação que inverte recursos habituais da narrativa, como Barbieri explica:

O espaço-cena sempre será percebido pelo narrador ou por alguma personagem e será constituído pelas relações que eles travam entre si e pela construção literária do ambiente. Sua apresentação no texto será feita por um ou outro, ou por ambos. O narrador, mesmo de forma imparcial, ao descrever ou contextualizar um determinado espaço, fará isso pelo seu ponto de vista, elegendo elementos, discorrendo mais ou menos sobre cada um deles. Isso acontece também com os personagens, acrescida a possibilidade de o espaço (o mesmo em alguns casos) ser percebido de várias formas, de acordo com as nuances de seus estados emocionais. (BARBIERI, 2009, p. 121)

E mais uma vez se faz notar a originalidade com que Tieck faz rumar sua poética, subvertendo as formas convencionais de enunciação. A leitura que Berta faz acerca de seu entorno espacial lança um enigma muito mais amplo do que ela dá a perceber em seu testemunho. Assim, a narrativa transcende os estados naturais de uma paisagem, florestal no caso, tornando-a espaço-cena dos estados alterados e deformações espaciais que obviamente serão consequência da percepção da personagem.

Também é importante trazer as observações de Marisa Martins Gama-Khalil (2012) sobre topoanálise e sua relação com a literatura fantástica.

Essa importância do espaço não se encerra apenas no plano da caracterização das personagens ou da paisagem geográfica, como um mero pano de fundo, porém pode ser entendida como uma forma de revelar metaforicamente práticas ideológicas do mundo posto em ficção e ser um potente canal para a deflagração de sentidos, contribuindo para o desdobramento múltiplo da polissemia literária. (GAMA-KHALIL, 2012, p. 30)

Citando Louis Vax, Gama-Khalil destaca que a ambivalência entre exterior e interior é um forte produtor de sentido nas narrativas fantásticas, “para Vax, é o jogo entre os espaços externos e internos que define em grande parte o grau do fantástico na narrativa de ficção.” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 32), e mesmo que já levantado aqui o distanciamento do autor das definições rigorosas sobre o gênero fantástico, vale considerar que a alternância perceptiva entre espaços é desorientadora e muito eficiente nas intenções narrativas.

O espaço que é apresentado após a errância de Berta pela floresta é a choupana de uma senhora misteriosa que a acolhe. Personagem intrigante que cumpre de alguma forma o

papel de mãe, praticamente ausente na descrição do lar natal. A reclusa senhora serve à Berta como orientadora, como participante de um processo de desenvolvimento e aprendizado como a personagem nunca tivera anteriormente. A similaridade da senhora eremita com as personagens míticas de contos de fada é evidente e indisfarçada. Tieck não atribui à personagem da senhora algum poder ou conhecimento oculto, e apenas a caracteriza vestida de preto e segurando uma bengala, mas a semelhança com alguma personagem fabulosa que sua figura evoca, por morar em uma cabana distante de vilarejos e com um pássaro encantado entre seus pertences, lança um inevitável elemento maravilhoso à narrativa, similar ao que encontramos em contos de fada. A personagem da senhora eremita evoca solidão e individualidade e tem na narrativa importância no desenvolvimento e desfecho. Bachelard destaca a força desse tipo de personagem e seu ambiente, como informação ressonante na memória cultural do homem.

A cabana do eremita, eis uma gravura-princeps! As verdadeiras imagens são *gravuras*. A imaginação grava-as em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação. A cabana do eremita é um tema que dispensa variações. A partir da mais simples evocação, a ‘repercussão fenomenológica’ apaga as ressonâncias mediocres. [...] A cabana é a solidão centralizada [...] O eremita está só, diante de Deus. (BACHELARD, 1993, p. 49)

Como já citado anteriormente, a personagem da misteriosa senhora é o que Propp (1970) chama de proporcionador de fortuna ao protagonista. Berta encontra conforto imediato ao conhecer a senhora que lhe oferece alimento e uma moradia e o acolhimento que ela nunca havia experimentado. “Minha alma juvenil alcançou então, pela primeira vez, uma ideia do que era o mundo e suas particularidades.” (TIECK, 2009, p. 30). Vivendo nesse local, Berta conhece o lar que nunca tivera e desenvolve capacidades insuspeitadas. Assume responsabilidades para com a anfitriã, aprende a fiar e a cuidar dos animais da senhora (o pássaro e o cão) em uma rara harmonia na vida da personagem, que ela própria manifesta, consciente de sua nova condição. “Rapidamente acostumei-me à vida doméstica, e todos os objetos ao redor se tornaram conhecidos, tive então a impressão de que tudo era como deveria ser.” (TIECK, 2009, p.31). Porém as novas capacidades trazem a Berta também a ambição até que uma perturbadora ruptura moral fará a história seguir. Ela rouba a ave maravilhosa e abandona a choupana, quando da ausência da senhora.

Cumprida a trajetória entre a casa natal, o espaço florestal e a choupana da senhora, resta a Berta o retorno, ou a tentativa de retorno, para sua habitação original, estando agora revigorada, reconstruída. Mas a volta à casa dos pais – que Bachelard destaca como um retorno a si mesmo – trará mais um desarranjo na vida da protagonista.

Volta-se a ela [a casa-ninho], sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da *volta* marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade.” (BACHELARD, 1993, p. 111)

Mais uma vez a prosa impiedosa de Tieck não permite acomodação ou finais felizes, mesmo em situações intermediárias da narrativa completa. Os anos passaram e ela encontra a casa abandonada e os pais já falecidos.

7.3 O SONHO E AS ASTÚCIAS DO DEVANEIO

Outro aspecto lançado pelo autor e que recorre em partes distintas do conto é a irregularidade de sentidos e de descrição do entorno. O devaneio, a difusão sensorial, que tanta importância teve ao romantismo, estava presente na poética de Tieck, a começar pela apresentação de Eckbert, que é o protagonista do título. O modo pelo qual o personagem é descrito logo na abertura do conto, é feita sem maior interesse pela voz narradora. Eckbert é apresentado como uma figura pálida e pouco expressiva, quase espectral. Um cavaleiro protagonista que é apresentado ao enunciário de forma desinteressada é um artifício narrativo capaz de causar forte estranheza, além de um risco poético considerável ao reduzir a importância daquele que, em uma primeira impressão, seria o heroico protagonista, como faz supor o próprio título do conto. O efeito de afastamento da figura título faz com que a personagem Berta ganhe destaque logo em seguida em uma curiosa troca de protagonistas. E se Berta é responsável pelas ações que propulsionam o drama e os destinos mais à frente, cabe aqui a consideração de troca de protagonistas como recurso poético para troca de identidades, em um resultado formal que sugere um profundo desarranjo psíquico oculto nas entrelinhas do conto.

Em *Psicanálise e Literatura*, Jean Bellemin-Noel (1978), em um trabalho derivado da psicanálise freudiana, destaca as possíveis leituras de troca e representação nas manifestações dos sonhos como projeções de vontades. Berta faz seu trajeto de volta às origens e constitui uma vida junto a Eckbert proporcionando – a ambos – a estabilidade financeira que nunca pudera dar aos pais. A suspeita conveniência de toda essa estabilidade lança mais possibilidades de leitura acerca das análises de Bellemin-Noel sobre como a vontade cria seus próprios argumentos e manifesta-os livremente no sonho uma vez que não há público para essas narrativas do inconsciente. “Se existisse um destinatário possível para tais narrativas, uma testemunha desta atividade desenfreada, elas não se realizariam.”

(BELLEMIN-NOEL, 1978, p. 25). Então, esse conto ficcional adquire uma fascinante condição de sonho revelado, exposto, ao mesmo tempo secreto (para o protagonista) e tornado público pelas vias de uma enunciação poética destinada justamente à leitura alheia, a uma apresentação cênica.

O importante para o inconsciente reside no modo com que ele faz seus atores representarem, na intensidade da dicção e de gesticulação que lhes impõe, nas acrobacias às quais os obriga, e numa certa maneira de embaralhar o texto que aprenderam de cor tão modestamente. (BELLEMIN-NOEL, 1978, p. 25).

É difícil não relacionar o trecho que Bellemin-Noel fala em “embaralhar o texto” com a estrutura formal do conto de Tieck e sua intrincada construção. A relação que esse autor faz da representação teatral e os elementos manifestados em sonhos também são apropriadamente análogas às necessidades da personagem de Eckbert.

A palavra sonho recobre definitivamente três fenômenos distintos: uma energia desejante (que invade o palco), uma sequência descosturada de jogos de cena, e a narrativa desta pantomima, que restabeleço posteriormente, eu que era (é o que parece) ao mesmo tempo a sala, a cena, a ribalta, os atores, o diretor – ilusões, caretas, marionetes... (BELLEMIN-NOEL, 1978, p.25)

Eckbert acredita estar convencendo o amigo Walther de suas narrativas delirantes, e acredita ele próprio nas invenções que lança quando da visita do amigo.

E conforme o conto vai sendo desenvolvido, diversas passagens difusas criam um grande painel onírico perturbador. A entrada de Berta é precedida de uma construção atmosférica que confere um estado de sonho bastante peculiar. “Era então justamente meia-noite, a lua espreitava de tempos em tempos por entre as nuvens que passavam esvoaçantes” (TIECK, 2009, p. 25).

É possível até que se faça uma leitura de *O Loiro Eckbert* como uma farsa idealizada que vai gradualmente cedendo à interferência da razão. Bachelard (1970, p.159) pergunta se “o espaço de nosso sonho é verdadeiramente um espaço de repouso?”. Segundo Tieck, não. Considerando que a dissimulação de Eckbert é uma tentativa inconsciente em disfarçar a realidade que o ameaça, podemos relacionar a narrativa a um grande delírio psíquico, um véu demente aplicado sobre acontecimentos passados com a intenção de escapar às consequências de imoralidades cometidas. A realidade do personagem Eckbert que o conto nos apresenta seria, portanto, uma projeção de conveniências, um sonho acordado, uma fantasmagoria que só existe em seu subconsciente. Sabemos que a personagem não dorme literalmente, mas as projeções assumidas pela voz narrativa têm a característica de um sonho

em seus andamentos incertos e difusões sensoriais. Um sonho que mantém o protagonista em um espaço moralmente seguro.

O mistério do sonho tem origem no fato de que essa fantasmagoria – sobre a qual a pessoa que dorme não tem poder – é, todavia, inteiramente oriunda de sua imaginação. Como ela se desenvolve sem seu consentimento, a pessoa tem dificuldade em se acreditar responsável. (CAILLOIS, 1978, p. 47)

A aventura de Berta pelos espaços externos é repetidamente interrompida e retomada em devaneios que alternam o noturno e o diurno. Depois da morte dela, Eckbert confunde as faces das pessoas que encontra e vê nelas o semblante de Walther em uma agonizante repetição, afinal é a culpa que atormenta o íntimo da personagem como um sonho (ou pesadelo) sem fim.

7.4 O MARAVILHOSO

Em *O Loiro Eckbert*, encontramos o maravilhoso, típico dos contos de fadas, em um pássaro que canta em língua reconhecível por humanos e bota ovos preciosos, “todos os dias o pássaro botava um ovo no qual se achava uma pérola ou uma pedra preciosa” (TIECK, 2009, p. 34). No entanto, mesmo que o maravilhoso esteja inserido incondicionalmente, o conto não se prende a ele, ou depende dele para seu desenvolvimento e conclusão. Sua característica maior, enquanto estrutura formal, é a construção diferenciada na qual gradualmente se revela a ilusão em que o protagonista vive. Uma ilusão que confunde os limites entre verdades do protagonista e suas projeções. Temos então nessa construção narrativa elementos que remetem à ingredientes maravilhosos clássicos típicos dos contos de fada como destacados, por exemplo, por Vladimir Propp (1928) em seu artigo *As Transformações dos Contos Fantásticos*. Em *O Loiro Eckbert* temos cenários como a choupana na floresta, habitada pela velha senhora – personagem que serve de variação ao conceito de bruxa – assim como serve de benfeitora da protagonista (Berta, nesse momento da narrativa) ao proporcionar-lhe o contato com bens preciosos, e temos ainda a presença de animais miraculosos como a ave de plumas de cores cambiantes e que bota ovos valiosos⁶. São ingredientes narrativos que Propp cita como recorrentes nos contos maravilhosos. Também é incluído um cãozinho que convive harmoniosamente com a velha senhora e será usado como elemento chave no desenlace da trama.

⁶ Propp cita que “plumas douradas etc., são o atributo habitual dos animais fantásticos”, em referência ao famoso conto popular russo, *O Pássaro de Fogo*, *Teoria da Literatura, Formalistas Russos*, 1970, pag. 265

A situação inicial do conto também tem relação com os destaques de Propp em seu estudo, como a necessidade da partida de Berta, situação propulsora de ação que se repete em diversas narrativas fantásticas⁷ e que a lança a personagem ao conflito básico, a uma busca, ao processo de transformação que fatalmente a aguarda no decorrer dos acontecimentos.

Numa certa altura do conto, Berta trai a velha senhora e rouba-lhe as riquezas para voltar ao lar, em uma inversão de referências morais. De momentânea heroína condutora da narrativa, a protagonista se converte em inescrupulosa agente de imperativos mesquinhos. Mas, para seu infortúnio, o tempo decorrido transformou as realidades, seus pais faleceram e ela acaba por se associar ao cavaleiro Eckbert, com quem constitui um lar.

O rompimento na narrativa se dá quando o amigo visitante do casal revela o nome do cãozinho da velha senhora. Nome esse que Berta era incapaz de se lembrar. As suspeitas pela revelação do nome lançam o casal em uma sequência de situações desestabilizadoras até que ambos sucumbem física e mentalmente às verdades.

Breton nos diz que:

[...] o surrealismo não teve outra intenção senão a de provocar, do ponto de vista intelectual e moral, uma crise de consciência [...] e de fazer reconhecer a qualquer preço o caráter factício das velhas antinomias destinadas hipocritamente a prevenir toda agitação insólita por parte do homem, nem que fosse por lhe dar uma ideia minguada de seus meios” (BRETON, 1985, p. 97).

Se para os surrealistas, o maravilhoso é um espaço onde real e irreal não tem fronteiras muito precisas e “cessam de ser percebidas como contraditórias” (BRETON, 1985, p. 98), no conto de Tieck essa aproximação ocorre com frequência e é perigosamente destruidora.

Cabe aqui uma repetição de modo a distinguir o termo nas duas correntes de pensamentos e atividades, sabendo que no Surrealismo o significado de *maravilhoso* difere do usual. Como já visto, o maravilhoso na literatura ou nas narrativas folclóricas refere a manifestações insólitas que pervertem a ordem natural de eventos reais, mas são aceitas como corriqueiras. No Surrealismo o termo refere a manifestação do não-consciente interferindo nos estados de vigília. Porém o maravilhoso não seria compreensível para os surrealistas como simplesmente um espaço perceptivo à espera de uma visita, à espera de alguma consideração externa, e sim, uma dimensão psíquica que se manifesta interferindo

⁷ O texto de Propp é de 1928 e, portanto, anterior às delimitações terminológicas posteriores.

nas atividades regradas do homem, desestabilizando-as ou acrescentando dados seja qual for a atividade em ação. Podemos considerar essas intervenções como evidências de uma dimensão ainda não devidamente investigada da psiquê que atesta uma eterna inquietação dos sentidos. Essa inquietação, seus estados e suas manifestações não regidas pela causalidade racional, é que tanto interessou aos surrealistas como uma área chamativa em seu desconhecimento e potencialmente rica de eventos. Assim, ficaria clara a distinção significativa do termo *maravilhoso*: se na literatura ou no folclore ele serve a definir um modo narrativo, um artifício, no Surrealismo ele também define acontecimentos vivenciados pelo homem em diversas manifestações de seu não-consciente como o sonho, a intuição, os acasos e coincidências. Eventos com os quais o homem, adestrado à razão, não teria capacidade de conviver adequadamente, sendo inevitável que houvesse uma reavaliação do sensível como a que os surrealistas provocavam.

Fazendo uma associação direta ao conto de Tieck, temos uma aproximação à manifestação do maravilhoso quando Eckbert se deixa tomar por verdades outras (possivelmente por um disparo de autopreservação) e não tem poder ele próprio de perceber em que situação se encontra. Sem esquecer, como anteriormente mencionado, que a voz narrativa é impregnada pela conveniente demência do protagonista e arrasta o leitor nesse impulso irrefreável que a narrativa do conto proporciona.

A complexidade e diversidade do que estaria contido na palavra *maravilhoso* para os surrealistas pede um aprofundamento mais cuidadoso, porém é possível buscar alguma sintetização cabível a este estudo.

Distinção para o termo **maravilhoso**

Maravilhoso	Maravilhoso Surrealista
<ul style="list-style-type: none"> • Aceitação incondicional de eventos sobrenaturais na narrativa (como fadas, poderes miraculosos, animais falantes) que remonta ao folclore e às narrativas místicas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Não é um recurso literário para gerar medo e hesitação, é o mistério que habita a vida e por isso deve aparecer na literatura. • Está relacionado à descoberta do inconsciente por Freud. • É um estado onde o consciente e o não-consciente não mais são considerados contrários ou opostos. • É o ponto em que vigília e não-consciente se complementam. • É um meio perceptivo que pode proporcionar a soma de capacidades psíquicas do homem. • É o momento de perturbação em que o

	<p>desconhecido vem à tona na vida, em estado de vigília como os encontros fortuitos, as palavras e pensamentos que se precipitam e não se submetem ao nosso controle.</p> <ul style="list-style-type: none"> • É a manifestação do desejo, em plena vigília, se manifestando sem censura. • É o momento em que a cognição racional recebe um acréscimo insuspeitado. • É o sonho que traz o discurso do subconsciente sem reservas. • É a coincidência que conecta eventos sem que o consciente se dê conta. • É a força do imaginário que reavalia e subverte o que se considera real. • Se manifesta como algo que se opõe à lógica ou que perturba a causalidade lógica como o acaso, o encontro fortuito de realidade distantes. • É um mistério que nada tem de sobrenatural e que faz parte da vida.
--	--

Marie Louise Von Franz (2010) comenta sobre os fluxos inelutáveis do inconsciente, suas consequências perturbadoras e impulsos como a ânsia confessional que Eckbert experimenta em dois momentos da narrativa.

Se o processo inconsciente de um indivíduo for ativado, não se poderá pará-lo. As pessoas que não poderiam conhecê-lo podem até sonhar com ele. Isso se deve à força de penetrabilidade dos processos inconscientes, [...] se há um conteúdo inconsciente de vital importância, algo que deveria ser exposto e não permanecer oculto, de alguma forma ele transparecerá. (VON FRANZ, 2010, p. 34)

Breton escreve, no *Segundo Manifesto*, sobre os fluxos internos que inspiram os atos criativos quando diz que “compete procurar aperceber sempre mais claramente o que se trama sem o homem saber, nas profundezas de seu espírito mesmo que ele começasse a embirrar conosco por seu próprio turbilhão” (BRETON, 1985, p.135). E a analogia entre criação e criatura no conto deste estudo é inevitável. Eckbert é levado por um fluxo inexorável de seu não-consciente a uma vida alternativa e idealizada em que se abstém de atos inescrupulosos, convenientemente atribuídos a outrem. Tieck, por sua vez, também se lança em uma aventura poética cuja ousadia formal só encontra legitimidade como um devaneio em criação literária, mesmo pesando os rigores formais com que o texto é constituído.

Nem Tieck nem Breton estão dispostos a posicionamentos de julgamento ou advertência, mas é inegável que – no conto, ao menos – os fluxos do subconsciente podem ser tão ou mais destruidores do que a presença de forças sobrenaturais fantásticas ou seres míticos. Breton cita Freud para falar dos caminhos tortuosos das negociações que o homem faz entre desejos e realidade.

Quanto mais se aprofunda a patogenia das doenças nervosas, diz Freud, tanto mais se percebe as relações que as unem a outros fenômenos da vida psíquica do homem, mesmo àqueles aos quais damos mais valor. E vemos como a realidade, apesar de nossas pretensões, nos satisfaz pouco; por isso, sob pressão de nossos recalcamientos interiores, empreendemos dentro de nós toda uma vida de fantasia que, realizando nossos desejos compensam as insuficiências da existência real. (BRETON, 1985, p.136)

E ao se mencionar recalcamientos e insuficiências, os paralelos com o texto de Tieck vão se somando significativamente. O protagonista Eckbert, em uma manobra emocional de evasão, projeta em um complexo delírio toda uma vida derivada da sua, na figura da esposa Berta – como somos levados a crer em um primeiro momento. Dessa forma, atribui a ela todos os maus tratos e traumas vividos na infância, a fuga de casa e os desentendimentos com os pais.

Gomes, mencionando o trabalho do poeta Marcel Jean, fala dos modos de fazer surrealistas, e em como não orientar racionalmente as atividades em produção criativas, mas se deixar levar pelas virtudes do inconsciente onde sonhos e sentimentos afloram livremente.

Na sequência, o poeta [Marcel Jean] trata dos sonhos e dos sentimentos. Quanto aos primeiros, eles são livres, por isso mesmo o autor deve obedecer necessariamente à sua desordem, quanto aos segundos, o esforço do artista será o de exaltar aquilo “que a pessoa testa cegamente e que destruiria no desejo de identificar”. Nesse sentido, o poeta objetiva o que o comum das pessoas intui e não pode representar. (GOMES, 1995, p. 151)

Seria interessante (e até tentador) sugerir um desenho que faça uma aproximação, um paralelo, entre as fugas mentais de Eckbert e as artimanhas narrativas de Tieck para as bases constitutivas do conto, que alinha devaneios, derivações do duplo e perturbações destrutivas, manifestadas na diegese ficcional assim como na estrutura enunciativa.

7.5 TIECK E O NÃO-CONSCIENTE

Considerando então a sutil aproximação – ou seria o afastamento – do conto *O Loiro Eckbert*, dos rigores dos termos de catalogação teórica como o fantástico e mesmo aproximando-se de convenções do chamado maravilhoso, de forma muito particular, temos

ainda que considerar a intenção do autor em não se render ao *märchen* (conto de fadas), ao menos em sua forma canônica – o que nos levaria de volta ao conceito do conto maravilhoso. Resta assim, no balanço investigativo do texto de Tieck a aproximação a aspectos não-conscientes e psicanalíticos.

Emile Schaub-Koch, em *Contribuição Para o Estudo do Fantástico no Romance* (1957), na conclusão do capítulo introdutório, disserta sobre o maravilhoso concluindo que: “Uma espécie de angústia invade a alma do leitor acerca da perpétua linha de demarcação entre o conhecido e o desconhecido, e o desconhecido aproxima-se de bom grado dos mistérios psíquicos.” (SCHAUB-KOCH, 1957, p. 23)

O Loiro Eckbert é essencialmente um drama psicológico, uma vez que são as perturbações e julgamentos distorcidos do protagonista que impregnam a estrutura do conto e a voz narrativa. Assim, o Surrealismo e autores que conectam arte e psicanálise em seus artigos e pesquisas foram trazidos para este trabalho.

O texto de Marcel Raymond (1940) sobre anseios e transformações poéticas ocorridos ao longo do século XIX, destaca que as insatisfações posteriores ao que seria o pensamento redutor dos iluministas levaria a criação poética e literária aos subterrâneos da consciência, ao cruzamento da fronteira entre o *familiar* e *infamiliar* na percepção do homem.

O mundo, de fato, invade continuamente o espírito. Percepções, emoções, ideias, prazeres e penas, coisas de dentro e de fora formam juntos, um “caos familiar” e, todavia, monstruosamente alheio. Nada é claro na alma, na natureza, e o espírito desliza por inércia, sobre pistas traçadas antecipadamente, julgando conhecer aquilo que o mais das vezes, apenas reconhecia, por já tê-lo percebido, sentido, sem nunca tê-lo penetrado. A consciência vigia por intermitência, é preciso um choque para levá-la de volta a si, uma intrusão de algo desconhecido. (RAYMOND, 1997, p. 134)

Nas passagens em que Raymond se refere especificamente ao momento histórico do Surrealismo, seus postulados poderiam referir a obra de Tieck sem maior dificuldade ou referência forçada. Os jogos de palavras surrealistas vindos da escrita automática, imagens oníricas que repercutem de imagens externas, filtradas, ou potencializadas, ou apropriadas, ou ressignificadas, pelos processos do não-consciente já se encontravam em alguma medida no texto do autor alemão. Basta considerar o drama de seu protagonista, no qual suas projeções reconfortantes são muito mais do que simples idealizações, e sim, fruto de maquinações descontroladas de suas perturbações íntimas. Raymond sugere que:

o poeta surrealista deverá tentar impedir toda espécie de utilização de sua linguagem para fins práticos, usando para isso expressões desprovidas de todo caráter de evidência intelectual ou de evidência sensível, de modo a tornar ilusórias as referências que ficaríamos tentados a procurar no mundo das ideias claras e no das realidades conhecidas. (RAYMOND, 1997, p. 250)

Sabe-se que o texto desse crítico literário francês se refere aos trabalhos de escritores do final do século XIX ao início do século seguinte, porém as coincidências com o trabalho de Tieck são por demais proveitosas à ponte histórica proposta a este estudo. *O Loiro Eckbert* corresponde, em larga medida, ao que os surrealistas defendiam como atividade poética em sua (deles) intrincada busca pelo maravilhoso. Continuando a citação acima:

Aqui está a dificuldade: criar, ou antes deixar formarem-se involuntariamente, insequentemente, evidências de uma outra natureza, evidências puramente psíquicas, se a coisa for possível, que se nos imponham em um certo sentido interior e poético, o qual, se confunde, talvez, com o sentimento de nossa vida profunda. (RAYMOND, 1997, p. 250)

Na intenção de se estabelecer uma relação entre a obra (o conto) de Ludwig Tieck às inquietações do homem moderno, tanto nas artes quanto na ciência, e as buscas surrealistas, é possível destacar alguns pontos como nas indefinições geográficas na aventura de Berta, ou o difícil reconhecimento que ela tem da fisionomia da senhora da choupana, ou ainda a espécie de enlevo sensorial que Berta relata no convívio com essa senhora, sempre sugerindo uma atmosfera de satisfação onírica.

Esses sons, em conjunto com as bétulas que murmuravam defronte a janela e o canto distante de um rouxinol, formavam uma combinação tão fantástica que eu ficava com a impressão, não de ter despertado, mas de estar apenas caindo em um outro sonho ainda mais estranho. (TIECK, 2009, p.32)

Todos esses dados nos remetem aos aspectos do maravilhoso surrealista, enquanto espaços menos conhecidos na sensibilidade humana. Pontos nos quais o onírico e o real se amalgamam e perdem (ou dispensam) a definitiva clareza, como a oscilação entre desejos de morte e de vida, experimentados por Berta, que sugerem uma cisão de sua persona (e nos remete de volta ao problema do duplo) e as dúvidas de Eckbert vagante pela floresta em um momento de distração e caça, ou ainda pequenas frases significativas, como, “muitas vezes pensou que havia enlouquecido e que criava tudo aquilo em sua imaginação” (TIECK, 2009, p. 47).

Cabe aqui lembrar sobre os diferentes significados do termo *maravilhoso* no romantismo e no surrealismo (tabela na p. 63). Se o termo se refere a aceitação incondicional do sobrenatural em alguma narrativa ou manifestação do não-consciente, conforme a corrente artística, no conto de Tieck essas duas possibilidades convivem e servem à sua construção dramática. O autor emprega o maravilhoso alternadamente tanto na manifestação não-consciente do personagem Eckbert para a constituição de sua história.

Voltando um momento ao tema do duplo, no livro de Rosset (2008). Sua conclusão sobre o duplo é aplicável ao personagem de Berta e resume muito bem o devaneio ilusório que paira sobre o conto como um todo e que nos leva ao ponto intermediador entre ilusão e fuga do real.

Os diferentes aspectos da ilusão descritos anteriormente reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real. A estrutura: não recusar perceber o real, mas desdobrá-lo. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido. (ROSSET, 2008, p.119)

É preciso que se considere a diferença entre a defesa de Rosset, na qual os mecanismos do subconsciente servem a fugir do real, e as defesas dos surrealistas, nas quais o subconsciente é um espaço a se buscar capacidades outras, obscurecidas por regras da razão. Ainda assim, é notável que o conto *O Loiro Eckbert* tangencie essas pesquisas e saberes por vias poéticas.

A negociação entre real e ilusório, no sentido de encontrar um bom termo de equilíbrio, parece imprescindível tanto aos surrealistas como aos freudianos. Apesar dos surrealistas terem levantado questões político-sociais como pontos essenciais em suas defesas revolucionárias, especialmente considerando a moderna organização social voltada ao trabalho e com suas consequências destrutivas à sensibilidade humana, uma das maiores, senão a maior, defesa do movimento foi a busca pelo reencantamento do sensível, a possibilidade de que a vida fosse presenciada por vias outras além de percepções meramente utilitárias, funcionais, mecanizadas. Eckbert vive, segundo uma perspectiva surrealista, num espaço intermediário entre vigília e sonho; ou, na perspectiva de Rosset, entre idealização e reconhecimento da configuração do real. E embora saibamos que sua situação é decorrente de um drama circunstancial sobre o qual ele não tem maior poder, é destacável que o autor já fazia uso intencional das alterações psíquicas para alertar sobre os mistérios que nos habitam e suas manifestações desorientadoras.

Roger Caillois (1966) fala das “perturbações do espírito” e a força da literatura em servir como meio auxiliador nas questões psíquicas que ganhariam destaque na virada do século XIX para o XX.

A partir do momento em que os dados do sonho e os da vigília se encontram colocados na balança, de tal modo que a consciência amedrontada não pode mais escolher entre eles, um certo número de dificuldades nasce a partir do dilema insolúvel. A literatura mais sofisticada prolonga estranhamente as perturbações do espírito, tal como podemos supô-lo, na aurora da história humana, hesitando entre as espantosas fantasias dos sonhos e a insípida constância do cenário reencontrado a cada despertar. (CALLOIS, 1978, p. 35)

A situação que leva o protagonista a evasão de atos passado – o furto dos bens da senhora – e que o mantém alienado da verdade por grande parte de sua vida é determinante de toda a estrutura narrativa do conto. O perigo do choque entre esses dois extremos (o subterfugio e a admissão dos fatos), leva até a um comentário como o da personagem Berta em certo momento, comparando os extremos a um embate entre entidades: “uma estranha batalha travou-se em minha alma, como se houvesse em mim dois espíritos rebeldes em combate” (TIECK, 2009, p. 37), e também revela muito da astúcia poética do autor. Em *O Loiro Eckbert* a evasão e o delírio são caracterizadores do homem em uma forma literária que imerge o leitor como cúmplice de devaneios tornados verdades diegéticas.

Sem aviso ou sugestão, o autor nos enreda no devaneio do protagonista compondo uma notável armadilha sensorial. “Aliás é pelo devaneio que narrador e leitor se comunicam intimamente. Uma descrição seca é inerte quando se trata de transmitir uma experiência nova. Todo país desconhecido é evocado, em sua própria realidade, apenas pelas forças do imaginário.” (BACHELARD, 1985, p. 108)

A predileção dos surrealistas para com elementos do não-consciente como o sonho, por exemplo, encontra ponto de relação com a obra de Tieck, como se pode constatar logo pela apresentação em sua edição brasileira de 2009.

Num poema apresentado ainda no começo do livro (*Phantasus*), Fântaso, o deus grego dos sonhos com seres inanimados, é o guia que inicia o poeta pelas manifestações assustadoras da natureza no universo: o medo, a tolice, o gracejo, o amor. (BARBOSA, 2009, p. 18)

No mundo de sonhos, manifestações não-rationais e encantamento folclórico do autor, o macabro se insere como manifestação do insondável, desestabilizando a percepção dos protagonistas de sua (s) história (s). Sua predileção pelo efeito encantatório, no sentido

de conduzir o leitor pela alteração perceptiva do protagonista, é defendida como essencial à escrita, e por extensão, compreensível como essencial à sua arte em geral (Capítulo 7, p. 31).

Porém, o não-consciente em *O Loiro Eckbert* não é proveitoso ou um intensificador de faculdades e sim um horror incubado, oculto sob uma máscara. E a descoberta da verdade sob essa máscara é destrutiva para o protagonista. É procedente, porém, relacionar a construção – tanto formal como diegética – do conto a aspectos do não-consciente. Após o falecimento de Berta, Eckbert passa a ver as feições de Walther em qualquer pessoa que encontra e na busca pela solução do enigma reencontra a senhora moradora da choupana que lhe cobra a devolução de suas riquezas roubadas. “Isso deu um golpe fatal na mente, no juízo de Eckbert, ele não conseguia encontrar a chave do enigma: estaria sonhando agora ou teria ele sonhado outrora com uma mulher chamada Berta.” (TIECK, 2009, p. 48)

O efeito dramático da revelação em *O Loiro Eckbert* é apavorante e destrutivo, capaz de desestabilizar completamente a vida e as verdades supostas pelo protagonista. A tradutora do conto, Karin Volobuef, em seu artigo *Ludwig Tieck: Meandros Góticos* (2012), destaca as influências e características da obra do autor.

O sobrenatural escabroso serve a Tieck para produzir um efeito desestabilizador, buscando abalar as certezas de um leitor que se sente seguro e confortável em sua crença na Razão como resposta última para todas as questões. Em Tieck a incógnita não se deixa esgotar porque a própria realidade é entendida pelo autor como múltipla e variável. (VOLOBUEF, 2012, p. 158)

Considerando então que o conto de Tieck emprega variantes inovadoras às tradições a que estaria ligado, como o maravilhoso literário e o gótico, e que antecipou a narrativa fantástica do período romântico, resta como assunto central de seu texto o desarranjo psicológico. Em Tieck o sobrenatural gótico ou o maravilhoso romântico cedem em importância às perturbações da psiquê humana. A perturbação mental que serve a Eckbert no momento da visita de seu amigo Walther – que será posteriormente compreendida como uma ameaça – é a tônica do conto. É essa perturbação que fará com que Eckbert projete seus delírios (entre elas Berta), e não mais reconheça as pessoas de seu espaço social, cindindo-as, pessoas e fatos, em eventos isolados.

Esta é, na verdade, a estrutura fundamental da ilusão: uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência. Assim, o iludido transforma o acontecimento único que percebe em dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, *incapaz de se confundir consigo mesma*. Tudo se passa como se o acontecimento fosse cindido em dois, ou melhor, como se dois aspectos

do mesmo acontecimento viessem a assumir cada um uma existência autônoma. (ROSSET, 2008, p. 21)

Levando em conta as considerações de Bellemin-Noel (1978), sobre a aproximação entre literatura e psicanálise, é possível que Tieck, através de seu exercício ficcional, tivesse antecipado preocupações futuras a sua época tanto nas áreas de saúde mental quanto nas artes.

Já que a literatura carrega nos seus flancos o não-consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente, somos tentados a aproximá-las até confundi-las. O conjunto das obras literárias oferece um ponto de vista sobre a realidade do homem, sobre o meio onde ele existe e as relações que mantém com ele. [...] A doutrina psicanalítica apresenta-se de maneira quase análoga: um aparelho de conceitos que reconstroem o psiquismo profundo e modelos de decifração. (BELLEMIN-NOEL, 1983, p. 13)

Bellemin-Noel cita, nesse mesmo estudo, o fascínio de Freud pelos artistas, capazes de antever o que a ciência iria descobrir apenas posteriormente, e atribui um valor extra à literatura enquanto uma valiosa forma de investigação antecipadora de futuras preocupações científicas.

Poetas e romancistas são nossos preciosos aliados, e seu testemunho deve ser altamente estimado, pois eles conhecem muitas coisas entre o céu e a terra, com que nossa sabedoria escolar não poderia ainda sonhar. Nossos mestres conhecem a psique porque se abeberam em fontes que nós, homens comuns, ainda não tornamos acessíveis à ciência. (BELLEMIN-NOEL, 1983, p. 11)

Dessa forma, Ludwig Tieck acaba por ocupar um lugar bastante interessante em seu pioneirismo formal e ousadia aventureira ao imergir sua poética nos desarranjos mentais de seus personagens.

8. CONCLUSÃO

Pode-se concluir com segurança que o autor aqui estudado foi um inovador em diversos campos de criação literária. Historicamente, sua obra – ou ao menos o conto destacado para este estudo – pode estar situada como um trabalho intermediador entre o maravilhoso tradicional, ou seja, presente no folclore e nos contos de fadas, e posteriores características da literatura fantástica. As considerações teóricas sobre a posição do autor, como destacada pela tradutora Karin Volobeuft e pela pesquisadora Maria Cristina Batalha, podem nos levar a considerá-lo como um desgarrado de gêneros imediatamente reconhecíveis e um precursor de práticas – formais e de conteúdo – que só seriam desenvolvidas nas décadas seguintes a seu período de atividades, ficando como características notáveis o emprego, com muita propriedade, de recursos poéticos do fantástico, do maravilhoso e do sublime como vias de acesso a mistérios do não-consciente.

A impressão final da leitura de *O Loiro Eckbert* é a de que a criatividade do autor alemão não apenas faz conexões estilísticas e de conteúdo entre os góticos e os românticos, mas também traz à tona mistérios da psiquê humana antes mesmo de Freud, fazendo isso de forma perturbadora. No conto, o que assombra o protagonista Eckbert não são unicamente ameaças externas, mas sobretudo manifestações do seu próprio íntimo. É evidente que o autor tenha feito essa antecipação pelas vias da ficção especulativa e não com intenção de constatação científica, mas ainda assim é notável a potência investigativa que a narrativa possa ter lançado sobre mistérios da psiquê humana, especialmente se considerarmos o episódio destacado sobre o “furor de leitura” no qual o autor se entrega intencionalmente a um estado de alteração. Esse episódio apresenta uma notável semelhança às experiências de surrealistas na investigação do maravilhoso e coloca o autor como um notável pesquisador de perturbações psíquicas do homem.

Mais curioso ainda é a condição narrativa do conto, que faz com que nos tornemos próximos – cúmplices até – dos processos não-conscientes do protagonista sem que a voz narrativa nos avise sobre a situação. É um artifício bastante incomum e que permite considerar o trabalho de Ludwig Tieck, no final do século XVIII, como uma antecipação de estudos psíquicos movida pelas mesmas inquietações que viriam a estimular Freud e os surrealistas no século XX.

Referências

- ANDRIOPOULOS, Stefan. **Aparições Espectrais**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Contraponto, 2013
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo, SP: Martins Fontes Editora, 1993
- BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. São Paulo, SP: Editora Difel, 1985
- BARBIERI, Claudia, *Arquitetura Literária: Sobre a Composição do Espaço Narrativo*. In: **Poéticas do Espaço Literário**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009
- BARZUN, Jacques, *Romanticism*. In: **The Penguin Encyclopedia of Horror and Supernatural**. SULLIVAN, Jack (org.). New York, NY: Vicking Penguin Inc., 1986
- BATALHA, Maria Cristina. *Ludwig Tieck, o Criador do Gênero Fantástico na Alemanha*. In: **Magias, Encantamentos e Metamorfoses**. Magali Moura (org.), Delia Cambeiro (org.). Rio de Janeiro: Editora De Letras, 2013
- BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 1983
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1987
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1985
- BORGES FILHO, Ozíres (org.), BARBOSA, Sidney (org.). **Poéticas do Espaço Literário**. São Paulo, SP: Editora Claraluz, 2009
- BORGES FILHO, Ozíres. **Espaço e Literatura, Introdução à Topoanálise**, Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007
- BURKE, Edmund. **Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza**. São Paulo, SP: Editora Edipro, 2021
- CAILLOIS, Roger, GRUNEBAUN, G. E. von. **O Sonho e as Sociedades Humanas**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Francisco Alves, 1978
- CARPAUX, Otto Maria. *Prosa e Ficção do Romantismo*. In: **O Romantismo**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2019
- CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Curitiba, PR: Editora UFPR, Eduel, 2020
- CHAVES, Ernani. *Perder-se Em Algo Que Parece Plano*. In: **O Infamiliar**, Sigmund Freud. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica, 2019
- CHIAMPÌ, Irlemar. **Fundadores da Modernidade**. São Paulo, SP: Editora Ática, 1991
- DANTAS, Marta. *O Castelo de Breton*. In: **Revista Abusões**, nº 5. Rio de Janeiro, RJ: UERJ, 2017
- DANTAS, Marta. *Breton, Um Errante Sonhador*. In: SANTOS, Volnei E. dos (org.). **Sopros do Silêncio**. Londrina, PR: Eduel, 2008

- FALBEL, Nachman. *Fundamentos Históricos do Romantismo*. In: **O Romantismo**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2019
- FER, Briony. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. São Paulo, SP: Editora Cosac & Naify, 1998
- FRANÇA, Julio. *Introdução*. In: **O Insólito e Seu Duplo**. GARCIA, Flavio (org.), MOTTA, Marcus Alexandre (org.). Rio de Janeiro, RJ: Editora UERJ, 2009
- FREUD, Sigmund. **O Infamiliar**. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica, 2019
- FURNESS, R. S. **O Expressionismo**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1990
- GAMA-KHALIL, Marisa Cristina. *As Teorias do Fantástico e a Sua Relação com a Construção do Espaço Ficcional*. In: GARCIA, Flavio (org.), BATALHA, Maria Cristina (org.). **Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Caetes, 2012
- GENGENBACH, Ernest de. **A Experiência Demoníaca**. Lisboa, Portugal: Editora Veja, 1976
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Romântica**. São Paulo, SP: Editora Atlas, 1992
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Surrealista**. São Paulo, SP: Editora Atlas, 1995
- GUINSBURG, J., LEIRNER, S. **O Surrealismo**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2008
- GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2019
- KITTLER, Friedrich. **Mídias Ópticas**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Contraponto, 2016
- LOWY, Michel. **O Cometa Incandescente**. São Paulo, SP: Editora 100 Cabeças, 2020
- M'UZAN, Michel de. **Da Arte à Morte**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2019
- NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2008
- NUNES, Benedito. *A Visão Romântica*. In: **O Romantismo**. GUINSBURG, J. (org.). São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2019
- PROPP, Vladimir. *Transformações no Conto Maravilhoso*. In: **Teoria da Literatura, Formalistas Russos** (V.A., 1928). Porto Alegre, RS: Editora Globo, 1971
- RANK, Otto. **O Duplo**. Porto Alegre, RS: Editora Dublinense, 2013
- RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. São Paulo, SP: Editora EDUSP, 1997
- ROAS, David. **A Ameaça do Fantástico**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2013
- ROSSET, Clement. **O Real e Seu Duplo**. Rio de Janeiro, RJ: Editora José Olympio, 2008
- SAES, Silvia Faustino de Assis. **As Quebras de Ilusão no Teatro de Tieck**. In: Revista Rapsódia. São Paulo, SP: USP, 2013
- SANTOS, Adílson dos. **Um Périplo no Território do Duplo**. In: Revista Investigações, Vol. 22, Nº 1. Recife, PE: UFPE, 2009

- SCHAUB-KOCH, Emile. **Contribuição Para o Estudo do Fantástico no Romance**. Portugal, Lisboa: Tipografia Gaspar, 1957
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2019
- TODOROV, Tzvetan. **Estruturas Narrativas**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2019
- WOOD, Paul, BATCHELOR, Davis, FER, Briony. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. São Paulo, SP: Editora Cosac Naify, 1998
- VAX, Louis. **L'Art et La Literature Fantastiques**. França, Paris: Presses Universitaires de France, 1960
- VOLOBUEF, Karim. **Meandros Góticos**. Florianópolis, SC: Revista Ilha do Desterro nº 12, 2012
- VON FRANZ, Marie Louise. **Animus e Anima Nos Contos de Fada**. Campinas, SP: Editora Verus, 2010
- WILLER, Claudio. *Magia, Poesia e Realidade*. In: **O Surrealismo**, GUINSBURG, J. (org.), LEIRNER, S. (org.). São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2008
- WOODRING, Carl. *The Sublime*. In: **The Penguin Encyclopedia of Horror and Supernatural**. SULLIVAN, Jack (org.), New York, NY: Vicking Penguin Inc., 1986
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O Imaginário**. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2007

Ficção

- ASSIS, Machado de. *O Espelho*. in: **Papéis Avulsos**. São Paulo, SP: Editora W. M. Jackson, 1962
- BYRON, Lord. **Manfredo**. São Paulo, SP: Editora Clepsidra, 2021
- LEWIS, Mathew Gregory. **O Monge**. Vitória, ES: Editora Pedra Azul, 2021
- MANN, Thomas. *Posfácio*. In: **A História Maravilhosa de Peter Schlemihl**. São Paulo, SP: Editora Estação Liberdade, 2003
- NERVAL, Gerard de. **Aurélia**. Porto Alegre, RS: Editora L&PM, 1997
- POTOCKI, Jean. **Manuscrito Encontrado em Saragoça**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1988
- TIECK, Ludwig. **Feitiço de Amor e Outros Contos**. São Paulo, SP: Editora Hedra, 2009

O LOIRO ECKBERT

(tradução Karin Volobuef)

Em uma região da Hercínia morava um cavaleiro que todos chamavam apenas de Loiro Eckbert. Ele contava cerca de quarenta anos, mas alcançava estatura mediana, e seus cabelos louros claros caíam curtos e lisos bem rente ao semblante pálido e descarnado. Levava uma vida pacata e reservada, e jamais se envolvia nas contendas de seus vizinhos; além disso, só muito raramente era visto fora dos muros de circunvalação de seu pequeno castelo. Sua esposa apreciava igualmente a solidão, e ambos pareciam amar-se do fundo de seus corações, sendo usual queixarem-se apenas do fato de que o céu se recusava a abençoar seu casamento com filhos.

Só raramente Eckbert recebia visitas de hóspedes, e quando isso acontecia, eles pouco alteravam o modo de vida habitual; a temperança residia ali e a parcimônia em pessoa parecia ordenar tudo. Nessas ocasiões, Eckbert ficava jovial e de bom humor, apenas quando ficava sozinho é que se percebia nele certo ar taciturno, uma melancolia silenciosa e retraída.

Ninguém vinha ao burgo tão amiúde como Phillip Walther, um homem a quem Eckbert se havia associado por encontrar nele uma forma de pensar muito semelhante à sua própria. Ele residia em verdade na Francônia, mas com frequência permanecia mais da metade do ano nas cercanias do burgo de Eckbert coletando ervas e seixos e ocupando-se em colocá-los em ordem, vivia de uma pequena fortuna e por vezes não dependia de ninguém. Eckbert muitas vezes acompanhava-o em seus passeios solitários, e ano após ano os dois se uniam por uma amizade mais estreita.

Há momentos em que uma pessoa é tomada de angústia se tiver de manter um segredo que até então vinha ocultando de seu amigo com grande desvelo; nessa hora, a alma sente um impulso irresistível de compartilhar tudo, de descerrar frente ao amigo inclusive as coisas mais íntimas, a fim de tornar essa amizade tanto mais sólida. Nessas ocasiões as almas se revelam uma à outra em sua fragilidade, e de vez em quando também pode suceder-se de uma retroceder assustada diante da amizade da outra.

Já era outono quando em um anoite nebulosa Eckbert se achava sentado com seu amigo e sua esposa Bertha junto ao fogo de uma lareira. As chamas lançavam um vivo clarão através do aposento e brincavam no teto; a noite espreitava lúgubre pelas janelas adentro, e as árvores no lado de fora estremeciam com a fria umidade. Walther queixou-se do longo caminho de retorno que teria de percorrer, e Eckbert sugeriu-lhe que pernoitasse ali, passando parte da noite com uma conversa descontraída e depois indo dormir até o amanhecer em um dos aposentos da casa. Walther aceitou a proposta, e então foram trazidos

o vinho e a ceia, o fogo foi realimentado e a conversa entre os amigos tornou-se cada vez mais alegre e espontânea.

Depois de os pratos terem sido retirados e os servos se afastado, Eckbert tomou a mão de Walther e disse:

– Meu amigo, vós deveríeis aproveitar a ocasião e ouvir de minha esposa a história de sua infância, que é bastante incomum.

– Com prazer – disse Walther.

E sentaram-se novamente junto à lareira.

Era então justamente meia-noite, a lua espreitava de tempos em tempos por entre as nuvens que passavam esvoaçantes.

– Espero que vós não haveis de me considerar importuna – começou Bertha – Meu esposo diz que tendes uma maneira de pensar tão nobre que seria errado ocultar algo de vós. Peço-vos, porém, que por mais inusitada que minha narrativa possa parecer não a tomeis por um conto de fadas.

Nasce em uma aldeia, meu pai era um pobre pastor. As condições de meus pais não eram das melhores, muitas vezes eles não sabiam de onde poderiam tirar o pão. Mas o que eu lastimava bem mais era que meu pai e minha mãe amiúde se altercavam por causa de sua pobreza e então um fazia amargas censuras ao outro. Fora isso, constantemente diziam que eu era uma criança tola e estúpida, incapaz de realizar até as tarefas mais insignificantes, e, de fato eu era por demais inepta e desajeitada, sempre deixava cair as coisas, não aprendia nem a costurar nem a fiar, não conseguia ajudar em nenhum serviço doméstico, somente a penúria de meus pais era algo que eu compreendia muito bem. Com frequência ficava então sentada em um canto com a cabeça cheia de fantasias sobre como haveria de ajuda-los se de um momento para outro me tornasse rica, e como haveria de cumulá-los de ouro e prata e me deliciar com seu assombro; aí via espíritos elevando-se pelos ares e me indicando tesouros enterrados ou dando-me pequenos seixos que se transformavam em pedras preciosas, enfim, ocupava-me das mais mirabolantes fantasias e, quando depois disso tinha que me levantar para ajudar em algo ou carregar alguma coisa, mostrava-me ainda bem mais desajeitada porque minha cabeça estava zozna com todos aqueles sonhos quiméricos.

Meu pai estava sempre muito zangado comigo por eu ser assim um fardo totalmente inútil para eles; por isso, tratavam-me muitas vezes de modo bastante cruel; e era raro receber dele uma palavra gentil. Assim alcancei os oito anos de idade e nessa época foram tomadas medidas sérias para que eu fizesse ou aprendesse alguma coisa. Meu pai considerava que tudo não passava de capricho ou indolência de minha parte a fim de passar meus dias em ociosidade; em suma começou a me perseguir com veementes ameaças, e quando também

elas não trouxeram nenhum fruto, surrou-me da maneira mais atroz dizendo que essa punição seria repetida todos os dias já que eu não passava de uma criatura inútil.

Durante toda aquela noite chorei amargamente, sentia-me abandonada ao extremo e com tamanha pena de mim mesma que desejava morrer. Temia o alvorecer do dia, estava totalmente desorientada e sem saber o que fazer; desejava possuir todas as habilidades imagináveis, e não conseguia entender por que era menos capaz do que as outras crianças que conhecia. Estava à beira do desespero.

Quando despontou o dia, levantei-me e, quase sem que o soubesse, abri a porta de nossa pequena cabana. Encontrei-me no campo aberto, pouco depois estava em uma floresta em que ainda mal chegava a luz do dia. Fui correndo sem parar e nunca olhava para trás, não sentia qualquer cansaço, pois continuava acreditando que meu pai ainda poderia me alcançar e, irritado pela minha fuga, tratar-me-ia com crueldade redobrada.

Quando alcancei o fim da floresta o sol já estava bastante alto; percebi nesse momento que havia à minha frente algo escuro e encoberto por uma densa névoa. Ora tive que escalar colinas, ora seguir por um caminho que serpenteava por entre rochedos, e presumi então que devia estar na serra circunvizinha, e comecei a sentir-me apavorada naquela solidão. Pois lá na planície nunca vira nenhuma montanha, e quando ouvira alguém mencionando serras, a própria palavra já soara assustadora aos meus ouvidos infantis. Não tive coragem de retornar, foi meu medo justamente o que me impeliu adiante; muitas vezes olhava sobressaltada para trás quando o vento passava sobre minha cabeça e se infiltrava pelas árvores ou quando uma machadada longínqua ressoava através da manhã silenciosa. Por fim ao deparar-me com carvoeiros e mineiros e ouvir uma pronúncia estranha, por pouco não desmaiei de horror.

Perdoai minha prolixidade; sempre que falo dessa história, involuntariamente torno-me loquaz, e Eckbert, a única pessoa a quem a narrei, sempre prestou tamanha atenção que me deixou mal-acostumada.

Atravessei diversas aldeias e pedi esmolas, pois agora sentia fome e sede; conseguia arranjar-me razoavelmente com as respostas quando alguém perguntava algo. Já avançara assim por uns quatro dias, quando fui dar em uma pequena vereda que me foi levando cada vez mais para longe da estrada principal. Os rochedos à minha volta começaram nesse ponto a apresentar uma forma diferente, bem mais estranha. Eram penhascos empilhados uns sobre os outros, que davam a impressão de que o primeiro sopra de vento os faria despencar para todos os lados. Fiquei em dúvida se deveria prosseguir. Durante as noites sempre havia dormido na floresta, pois estávamos justamente na estação mais amena do ano, ou então em cabanas de pastores isoladas; mas ali não encontrava nenhuma moradia humana nem podia

ter a expectativa de deparar-me com uma nesse descampado; os rochedos foram tornando-se cada vez mais tenebrosos, obrigando-me diversas vezes a passar bem próximo a abismos vertiginosos, e, por fim, até mesmo a trilha sob os meus pés desapareceu. Fiquei absolutamente desconsolada, chorei e gritei, e o eco de minha voz respondeu nos vales rochosos de uma maneira aterrorizante. Então caiu a noite e escolhi um canto coberto de musgo para nele repousar. Não pude dormir; durante a noite ouvi os ruídos mais estranhos, que ora tomava por animais selvagens, ora pelo vento gemendo entre as rochas, ora por pássaros inusitados. Rezei e adormeci só muito tarde, pouco antes de amanhecer.

Acordei com a luz do dia batendo em meu rosto. À minha frente havia um rochedo íngreme; escalei-o na esperança de poder descobrir lá de cima uma saída desse descampado e eventualmente divisar casas ou pessoas. Mas quando alcancei o cimo, tudo ao meu redor, tão longe quanto a vista alcançava, era igual ao lugar em que me encontrava, tudo estava submerso em uma neblina perfumada, o dia estava cinzento e lúgubre, e meus olhos não conseguiam distinguir nenhuma árvore, nenhum prado, nenhum arbusto seque, exceto umas poucas ramagens dispersas que haviam crescido, solitárias e tristonhas, de fendas estreitas nas rochas. Não é possível descrever a saudade que eu sentia de avistar ao menos um único ser humano, ainda que ele fosse dos mais estranhos e me inspirasse temor. A fome mortificava-me enquanto isso, sentei-me e decidi-me a morrer. Algum tempo depois, porém, a vontade de viver saiu vitoriosa, reuni minhas forças e caminhei o dia inteiro sob lágrimas, sob suspiros intermitentes; por fim já mal tinha consciência de mim, estava com sono e esgotada, já mal tinha o desejo de viver e, ainda assim, receava a morte.

Perto do anoitecer a região à minha volta pareceu tornar-se um pouco mais aprazível, minhas ideias e minha vontade reavivaram-se, o desejo de viver despertou em todas as minhas veias. Julguei então ouvir ao longe o zunir de um moinho, acelerei meus passos e quão bem, quão leve me senti quando realmente acabei por alcançar os limites do deserto de rochedos, e mais uma vez estendiam-se à minha frente bosques e prados com longínquas e suaves montanhas. Era como se tivesse saído de um inferno e entrado no paraíso, a solidão e meu estado de desamparo nesse momento já não pareciam mais assustadoras.

Em lugar de chegar ao esperado moinho fui dar a uma cachoeira, o que por certo reduziu bastante minha alegria; estava colhendo com a mão um gole de água do regato quando de súbito tive a impressão de ouvir a alguma distância o som abafado de alguém tossindo. Nunca fora tão agradavelmente surpreendida como nesse momento, caminhei nessa direção e, na orla da floresta, divisei uma anciã que parecia estar descansando. Estava trajada quase totalmente de preto, uma mantilha negra cobria sua cabeça e boa parte de sua face, na mão segurava uma bengala.

Aproximei-me dela e pedi sua ajuda, a anciã convidou-me a sentar ao seu lado e deu-me pão e um pouco de vinho. Enquanto eu comia, entoou com voz esganiçada uma canção religiosa. Quando terminou, disse-me para acompanhá-la.

A oferta me alegrou muitíssimo, não obstante a voz e o aspecto da anciã me parecerem bizarros. Ela andava com bastante agilidade apoiada em sua bengala, e fazia caretas a cada passada, e isso no início me fazia rir. Os rochedos desabitados foram ficando cada vez mais par atrás, atravessamos uma suave campina e depois um bosque bastante extenso. Quando chegamos ao fim dele o sol estava justamente se pondo, e jamais me esquecerei da imagem e da sensação desse entardecer. Tudo se fundia em delicados tons rubros e dourados, as árvores erguiam suas copas no arrebol, e pelos campos derramava-se um clarão encantador; as matas e as folhas das árvores estavam imóveis, o céu límpido parecia um paraíso de portas abertas, e o murmúrio das fontes e o ocasional zunir das árvores atravessavam aquela risonha calma com um tom de jubilosa melancolia. Minha alma juvenil alcançou então, pela primeira vez, uma ideia do que era o mundo e suas particularidades. Esqueci-me de mim e de minha guia, meu espírito e meus olhos apenas voavam entusiasmados por entre as nuvens douradas.

Subimos então a colina recoberta de bétulas, do alto via-se um pequeno vale repleto de bétulas, lá embaixo no meio das árvores havia uma casinha. Um alegre latido soou em nossa direção e um ágil cãozinho pulou na anciã abanado a cauda; depois ele veio ter comigo, olhou-me de todos os lados e em seguida retornou para junto da anciã com trejeitos amáveis.

Quando descíamos pelo morro ouvi um cântico singular que parecia vir da cabana, como se fosse de um pássaro; o canto era assim:

Doce solidão
Do bosque, que alegria
Dia após dia
E pelos tempos que virão
Oh, como me delicia
Doce solidão.

Estas poucas palavras eram incessantemente repetidas; esse canto, se tivesse que descrevê-lo, era quase como o som distante de uma charamela e uma trompa de caça soando juntas.

Minha curiosidade estava aguçada ao extremo; sem esperar pelo convite da anciã entrei com ela na cabana. O crepúsculo já caíra, tudo estava bem arrumado, havia algumas canecas em um armário na parede, vasos misteriosos sobre uma mesa, junto à janela estava pendurado um pássaro em uma pequena e reluzente gaiola, e era ele de fato quem entoava

aquelas palavras. A anciã arfava e tossia, parecia que não conseguia mais se reestabelecer, ora afagava o cãozinho, ora falava com o pássaro, que apenas lhe respondia com sua canção habitual; na verdade, ela agia como se eu nem estivesse presente. Enquanto fiquei assim a observá-la, diversas vezes senti um frio na espinha, pois seu rosto estava em um movimento constante e distorcido, ao mesmo tempo em que a cabeça balançava como se fosse de velhice de modo que se tornava impossível discernir realmente as feições dela.

Quando se havia restabelecido, ela acendeu uma luz, pôs uma mesa diminuta e serviu a ceia. Então virou-se para mim e disse-me para sentar em uma das cadeiras de vime trançado. Dessa forma fiquei sentada bem a sua frente e a luz estava entre nós. Juntou suas mãos ossudas e rezou em voz alta continuando a fazer caretas, de modo que eu quase teria rido novamente; mas tomei o cuidado de controlar-me para que ela não se zangasse comigo.

Depois da ceia, rezou outra vez, e em seguida ofereceu-me um leito em uma câmara muito pequena; ela dormiu na sala. Não permaneci desperta por muito tempo, estava meio atordoada, mas durante a noite despertei algumas vezes e então ouvia a anciã tossindo e falando com o cão enquanto o pássaro, que parecia estar sonhando, cantava somente palavras isoladas de sua canção. Esses sons, em conjunto com as bétulas que murmuravam defronte a janela e o canto distante de um rouxinol, formavam uma combinação tão fantástica que eu ficava com a impressão, não de ter despertado, mas de estar apenas caindo em um outro sonho ainda mais estranho.

De manhã, a anciã me acordou e pouco depois impeli-me para o trabalho, minha tarefa era fiar, e desta vez aprendi a fazê-lo sem dificuldade, além do mais também tinha que cuidar do cão e do pássaro. Rapidamente acostumei-me à vida doméstica, e todos os objetos ao redor se tornaram conhecidos; tive então a impressão de que tudo era como deveria ser; já não pensava que a anciã tinha algo de bizarro, que a localização da casa era extravagante, e que havia algo de extraordinário no pássaro. Mas sua beleza nunca deixou de chamar minha atenção, pois suas penas reluziam em todas as cores possíveis, o mais formoso azul claro alternava-se em seu pescoço e corpo com o vermelho mais vivo, e quando cantava enfatuava-se de orgulho fazendo com que suas penas parecessem ainda mais soberbas.

Muitas vezes a anciã ausentava-se e retornava apenas ao anoitecer, então eu ia ao seu encontro com o cão e ela me chamava de minha menina e filha. Com o tempo fui me afeiçoando bastante a ela, pois que nos acostumamos a tudo, especialmente quando crianças. À noite ela ensinou-me a ler, logo assimilei a lição, e depois disso a leitura na minha solidão tornou-se uma fonte infinita de prazer, já que a anciã possuía alguns livros antigos escritos à mão que continham histórias mirabolantes.

Até hoje a lembrança de como vivi naquela época continua parecendo-me estranha: sem receber a visita de nenhuma criatura humana, adaptada somente a esse círculo familiar tão diminuto, pois o cão e o pássaro davam-me a mesma impressão que normalmente só pessoas há muito conhecidas nos causam. Nunca mais pude recordar o curioso nome do cão, embora o tivesse chamado tantas vezes naquele tempo.

Já vivia assim com a anciã há quatro anos e devia estar com uns doze anos, quando finalmente ela depositou maior confiança em mim e me revelou um segredo: todos os dias o pássaro botava um ovo no qual se achava uma pérola ou uma pedra preciosa. Já havia muito, eu percebera que ela mexia às escondidas na gaiola, mas nunca me preocupara com isso. Por ora ela incumbiu-me da tarefa de recolher esses ovos durante a sua ausência e guardá-los cuidadosamente nos vasos misteriosos. Daí por diante ela deixava alimentos para mim e passou a ausentar-se por períodos mais longos, semanas, meses; minha pequena roca chiava, o cão latia, o pássaro mágico cantava enquanto a região na circunvizinhança se mantinha tão serena que não me recordo de ter havido durante todo esse tempo qualquer vendaval, qualquer tempestade. Nunca ninguém perdeu o caminho e foi dar ali, nenhum animal selvagem aproximava-se de nossa morada, eu estava satisfeita e cantava, e meu trabalho fazia os dias se sucederem... O ser humano talvez fosse bastante feliz se lhe fosse possível manter até o fim uma vida tão tranquila.

A partir das poucas coisas que lia, ia formando uma ideia bastante fabulosa do mundo e das pessoas; tudo assemelhava-se a mim e a meus companheiros: quando eram mencionadas pessoas alegres, eu não conseguia imaginá-las de outro modo a não ser como o pequenino lulu, damas faustosas sempre tinham a aparência do pássaro, todas as mulheres idosas, a da minha bizarra anciã. Também li um pouco sobre o amor, e então fabricava na minha imaginação histórias fantasiosas envolvendo a mim mesma. Imaginava o cavaleiro mais belo do mundo, dotava-o de todas as qualidades, embora realmente não soubesse, após todos esses esforços, qual era a aparência dele; mesmo assim, sentia uma grande pena por mim mesma quando ele não correspondia ao meu amor nesses momentos elaborava em pensamento, ou por vezes também em voz alta, longos e tocantes discursos a fim de conquistá-lo. Vós estais sorrindo! Deveras, nós todos agora já passamos por esse tempo de juventude.

Nessa época preferia mesmo ficar só, pois então era eu própria quem mandava na casa. O cão amava-me muito e fazia tudo o que eu queria; o pássaro respondia a todas as minhas perguntas com seu cântico; minha pequena roca girava sempre com vivacidade, e assim, no fundo, nunca fui tomada pelo desejo de mudanças. Quando a anciã retornava de suas longas jornadas, elogiava minha dedicação, e dizia que, desde minha chegada, a casa

estava mais bem cuidada, ela ficava contente com meu crescimento e minha aparência sadia, enfim, tratava-me como a uma filha.

“Tu és valorosa, minha menina!”, disse-me ela certa vez com um som estridente, “se continuares assim, sempre haverás de passar bem; por outro lado, sair do bom caminho nunca traz bons frutos, o castigo é infalível e nunca é tarde demais para ele”. Quando ela assim falou, não lhe dei muita atenção, pois era muito vivaz em minha maneira de ser; mas à noite lembrei-me de suas palavras e não consegui compreender o que ela quisera dizer com aquilo. Refleti com cuidado sobre cada palavra, decerto eu havia lido sobre riquezas e, por fim, veio-me a ideia de que suas pérolas e pedras preciosas provavelmente fossem valiosas. Dentro em breve essa ideia acabaria adquirindo contornos ainda mais definidos. Mas o que ela queria dizer com o bom caminho? Ainda não conseguia entender perfeitamente o sentido de suas palavras.

Completei quatorze anos, e é uma desventura para o ser humano o fato de alcançar a razão e, em troca, infalivelmente perder a inocência de sua alma. Eis que eu compreendi claramente que, se assim o quisesse, poderia apoderar-me do pássaro e das joias quando a anciã estivesse longe e partir com eles em busca do mundo sobre o qual havia lido. Aí talvez até pudesse encontrar o formosíssimo cavaleiro de quem ainda não me esquecera.

No princípio essa era uma ideia como qualquer outra, mas enquanto estava sentada junto à roda de fiar, esse pensamento sempre ficava retornando contra a minha vontade, e acabei deixando-me levar por ele de tal modo que já me via magnificamente adornada e cercada de cavaleiros e príncipes. Nas ocasiões em que me deixava levar assim, tornava-me bastante tristonha quando novamente levantava os olhos e percebia estar na pequena cabana. Aliás, desde que fizesse minhas tarefas, a anciã não me dava maior atenção.

Certo dia minha senhoria partiu novamente, dizendo-me que dessa vez haveria de ficar longe por mais tempo do que de costume. Ela exortou-me a cuidar bem de tudo e a não me entregar ao tédio. Despedi-me dela com certa aflição, pois tinha a sensação de que não tornaria a vê-la. Segui-a com os olhos por um longo tempo, embora eu mesma não soubesse por que estava tão assustada; era quase como se meu intento já estivesse decidido sem que eu tivesse plena consciência disso.

Nunca cuidei do cão e do pássaro com tamanha solicitude; meu afeto por eles era maior do que antes. A anciã já estava ausente havia alguns dias quando acordei com o firme propósito de abandonar a cabana com o pássaro e de sair em busca do assim chamado mundo. Meu coração estava apertado e cheio de angústia, desejei novamente continuar ali, e não obstante essa ideia também me era repugnante, uma estranha batalha travou-se em minha alma, como se houvesse em mim dois espíritos rebeldes em combate. Ora a plácida solidão

parecia-me tão encantadora, ora entusiasmava-me outra vez com a ideia de um mundo novo com toda a sua maravilhosa diversidade.

Não sabia que decisão tomar, o cão não parava de pular carinhosamente em mim, os raios do sol derramaram-se com alegria pelos campos, as verdes bétulas reluziam: tive a sensação de ter algo muito urgente a fazer, por conseguinte segurei o cãozinho, amarrei-o dentro da sala e tomei sob o braço a gaiola com o pássaro. O cão vergou-se e choramingou por causa desse tratamento inusitado, lançou-me um olhar suplicante, mas eu tinha receio de levá-lo comigo. Em seguida tomei um dos vasos repletos de pedras preciosas e coloquei-o entre as minhas coisas deixando os demais onde estavam. O pássaro revirou a cabeça de um modo bizarro quando passei com ele pela porta; o cão esforçou-se muito em acompanhar-me, mas teve de ficar para trás.

Evitando o caminho que levava aos rochedos agrestes, parti na direção oposta. O cão latia e choramingava sem parar, e eu fiquei profundamente comovida; o pássaro dispôs-se algumas vezes a cantar, mas, como estava sendo carregado, isso devia ser-lhe incômodo.

Enquanto prosseguia caminhando, os latidos soavam cada vez mais fracos e, por fim, findaram-se de vez. Chorei e estive prestes a tomar o caminho de volta, mas o anseio de ver algo novo impeliu-me adiante.

Já passara montanhas e alguns arvoredos quando caiu a noite e fui forçada a procurar albergue em uma aldeia. Eu estava muito desajeitada quando entrei na taverna, deram-me um aposento e um leito, dormi bastante tranquilamente apesar de sonhar com a anciã, que me ameaçava.

Minha viagem transcorreu de forma bastante uniforme, mas quanto mais avançava mais ia ficando atemorizada com a imagem da anciã e do cãozinho; eu ficava pensando que, sem meu auxílio, ele provavelmente morreria de fome; quando atravessava alguma floresta, tinha a impressão de que a anciã de repente apareceria à minha frente. Dessa forma, era sob lágrimas e suspiros que continuava meu caminho; em todas as ocasiões em que parava para descansar e depositava a gaiola no chão, o pássaro entoava sua canção fantástica e com isso fazia-me recordar de forma muito nítida as belas paragens que eu abandonara. Como a natureza humana tende ao esquecimento, acreditava então que minha viagem anterior durante a infância não tivesse sido tão tristonha como a atual; desejei estar novamente naquela situação de outrora.

Eu tinha vendido algumas pedras preciosas e, depois de uma jornada de vários dias, cheguei a uma aldeia. Já na chegada tive uma sensação estranha, assustei-me e não sabia por quê; mas logo entendi os meus sentimentos, pois era a mesma aldeia em que eu havia nascido. Como fiquei admirada! Minha alegria, motivada por mil lembranças curiosas, foi

tamanha que as lágrimas correram pelas faces! Muitas coisas estavam diferentes, haviam surgido casas novas, outras, que naquela época tinham acabado de ser erigidas, agora estavam em estado decadente, também avistei construções que sofreram incêndios; tudo era bem mais diminuto e apertado do que eu esperava. Senti uma alegria infinita pela expectativa de rever meus pais depois de tantos anos; encontrei a casinha, a soleira tão familiar, a maçaneta ainda era exatamente como outrora, foi como se tivesse sido apenas ontem que a fechei; meu coração bateu com violência, abri com um gesto brusco... Mas na sala havia semblantes totalmente estranhos que me encaravam. Indaguei pelo pastor Martine disseram-me que já havia morrido há três anos com sua esposa. Rapidamente recuei e, em prantos, abandonei a aldeia.

Eu havia imaginado que seria tão bonito surpreender meus pais com minha riqueza inesperada; aquilo com que na infância eu apenas tinha podido sonhar havia-se tornado realidade devido a um acaso dos mais extraordinários... Mas agora tudo foi em vão, eu não podia dar essa alegria a eles, e aquilo pelo que eu mais ansiara a vida toda estava perdido para sempre.

Em uma cidade agradável aluguei uma casinha com jardim e tomei os serviços de uma criada que veio morar comigo. O mundo não era mais tão maravilhoso como eu havia suposto, mas comecei a pensar um pouco menos na anciã e em minha antiga moradia e, de modo geral, vivia bastante satisfeita.

O pássaro já não cantava fazia bastante tempo; por isso, não foi pequeno o meu susto quando certa noite recomeçou e, dessa vez, com uma canção modificada. Ele cantou:

Doce solidão
Do bosque, longe de minha visão
Remorso principia –
Nos dias que serão!
Oh, única alegria
Doce solidão.

Durante toda aquela noite não pude dormir, tudo voltou-me à memória e, mais do que nunca, senti que causara uma injúria. No dia seguinte a visão do pássaro era-me por demais odiosa, ele ficava olhando para mim, e sua presença causava-me temor. Passou a entoar sua canção ininterruptamente e com voz mais alta e sonora do que antes fora seu costume. Quanto mais o observava, maior era o meu pavor; por fim, abri a gaiola, enfiei a mão nela e peguei seu pescoço, apertei os dedos com força, ele lançou-me um olhar suplicante, soltei-o, mas já estava morto... Enterrei-o no jardim.

A partir de então comecei a ficar inquieta por causa de minha criada, pensei no que eu mesma fizera e imaginava que também ela algum dia poderia me roubar ou até mesmo me assassinar.

Já há algum tempo conhecia um jovem cavaleiro que me agradava sobremaneira, dei-lhe minha mão e, com isso, senhor Walther, minha história chegou ao fim.

– Vós devíeis tê-la visto naquela época – interrompeu Eckbert com sofreguidão – Sua juventude, sua formosura e que encanto incompreensível lhe fora conferido através de sua educação solitária. Ela deu-me a impressão de um milagre e eu lhe dediquei um amor além de todas as medidas. Eu não tinha posses, mas o amor dela permitiu-me chegar a esse bem-estar; viemos residir aqui e, até hoje, nem por um momento nos arrependemos de nossa união.

– Mas de tanto eu falar – recomeçou Bertha – a noite já vai bem adiantada. Vamos nos recolher para dormir!

Levantou-se e foi ao seu aposento. Walther desejou-lhe boa noite com um beijo na mão, e disse:

– Nobre senhora, agradeço-vos, posso imaginar-vos muito bem com o estranho pássaro e cuidando do pequeno *Strohman*.

Também Walther recolheu-se, somente Eckbert continuou na sala, andando inquieto de um lado para outro.

– O ser humano é realmente tolo! – desatou ele a falar. – Primeiro dou ensejo para que minha mulher narre sua história, e agora arrependo-me desse gesto de confiança! Não irá ele trair minha amizade? Não irá contar a outros o que ouviu? Não poderá, já que assim é a natureza humana, criar uma desditosa cobiça pelas nossas pedras preciosas e por isso imaginar planos e se dissimular?

Ocorreu-lhe que Walther não se despedira dele tão cordialmente como seria natural após uma confiança daquelas. Uma vez que a alma foi tomada de desconfiança, acaba também encontrando em cada detalhe uma confirmação. Por outro lado, havia momentos em que Eckbert se reprendia por nutrir uma suspeita tão vil contra seu bom amigo e, mesmo assim, não conseguia evitar de senti-la novamente. Durante a noite inteira debateu-se com esses pensamentos e dormiu bem pouco.

Bertha estava doente e não pode comparecer para o café da manhã; Walther parecia não se preocupar muito com isso e inclusive despediu-se do cavaleiro com bastante indiferença. Eckbert não conseguia entender seu comportamento; foi ver sua esposa, que ardia em febre, e disse-lhe que ela devia estar extenuada por causa da narrativa da noite.

Desde aquela noite, as visitas de Walther ao burgo de seu amigo tornaram-se raras, e, quando acontecia de vir, logo partia outra vez após algumas palavras insignificantes. Esse comportamento mortificava Eckbert ao extremo, muito embora não demonstrasse nada para Bertha e Walther, mas ambos deviam estar percebendo nele sua agitação interior.

A doença de Bertha tornava-se cada vez mais preocupante; o médico meneava a cabeça; o rosado das faces dela desaparecera e seus olhos iam ficando cada vez mais febris. Certa manhã, mandou que chamassem seu esposo para junto de seu leito, as servas tiveram que se retirar.

– Amado esposo – começou – preciso revelar-te algo que quase me custou o juízo e arruinou minha saúde, ainda que possa parecer em si um detalhe insignificante. Tu deves lembrar-te que sempre que narrei minha história eu não conseguia recordar, a despeito de todo esforço que fizesse, o nome do cãozinho com o qual convivi por tanto tempo. Naquela noite, quando Walther se despedia de mim, ele disse de repente: “Posso imaginar-vos muito bem cuidando do pequeno *Strohman*”. Será coincidência? Terá adivinhado o nome, ou terá feito a menção com algum propósito? E, nesse caso, que ligação haverá entre esse homem e meu destino? Por vezes digo a mim mesma que essa coincidência não passa de simples fruto de minha imaginação, mas isso é real, absolutamente real. Um pavor colossal apossou-se de mim no momento em que uma pessoa estranha auxiliou-me dessa forma com minhas recordações. O que dizes, Eckbert?

Eckbert contemplou sua esposa doente com profundo pesar; permaneceu em silêncio, pensativo, em seguida desse-lhe algumas palavras de consolo e deixou-a. Em um aposento afastado, ia de um lado a outro com uma agitação indescritível. Há muitos anos Walther vinha sendo o único a frequentar sua casa, e não obstante era a única pessoa no mundo cuja existência o oprimia e atormentava. Tinha a impressão de que haveria de se sentir aliviado e feliz se essa única criatura pudesse ser afastada de seu caminho. Tomou sua besta a fim de distrair-se e caçar.

Era um dia de inverno, sombrio e tempestuoso, e vasta camada de neve cobria as montanhas e vergava os ramos das árvores até o chão. Vagueou sem um destino certo, o suor cobria-lhe a testa, não encontrava nenhum animal selvagem e isso aumentava seu azedume. De súbito viu algo movendo-se a distância; era Walther coletando musgo nas árvores; sem saber o que fazia, apontou a arma, Walther volveu-se, fez um gesto mudo de ameaça, mas nesse instante o dardo partiu e Walther tombou.

Eckbert sentiu-se aliviado e tranquilo, contudo, um calafrio incitou-o a retornar a seu burgo; tinha um longo caminho pela frente, pois percorrera uma grande distância a esmo

pelas florestas adentro. Quando chegou, Bertha já havia falecido; antes de morrer ela ainda falara muito sobre Walther e a anciã.

Eckbert viveu então por longo período em profunda solidão; noutros tempos já costumava ser um pouco tristonho, pois a estranha história de sua esposa o inquietava, sempre temera que algum incidente funesto pudesse ocorrer; mas agora seu estado era de total desmoração interior. O assassinato de seu amigo pairava-lhe sem trégua diante dos olhos, ele vivia censurando-se interiormente.

Em busca de distração, às vezes dirigia-se até a cidade grande mais próxima onde comparecia a festas e reuniões sociais. Ansiava por algum amigo que preenchesse o vazio em sua alma, mas bastava recordar-se de Walther e a palavra amigo o deixava em sobressalto; convencera-se de que inevitavelmente haveria de sofrer desventuras com quem quer que fosse seu amigo. Vivera por tanto tempo com Bertha em doce serenidade, a amizade de Walther por tantos anos trouxera-lhe contentamento, e agora ambos tinham sido ceifados de modo tão brusco que em alguns momentos sua vida mais lhe parecia um fabuloso conto de fadas do que uma existência real.

Um jovem cavaleiro, Hugo von Wolfsberg, procurou a companhia do calado e taciturno Eckbert e parecia sentir uma inclinação sincera por ele. Eckbert sentiu-se maravilhosamente surpreso, correspondeu à amizade do cavaleiro tanto mais rapidamente quanto menos havia contado com ela. Os dois passaram a ficar juntos com frequência, o desconhecido realizava toda sorte de obséquios para Eckbert, um já quase não saía mais a cavalo sem o outro, em todas as reuniões sociais eles se encontravam, enfim, os dois pareciam inseparáveis. A alegria de Eckbert costumava durar apenas curtos momentos, pois ele tinha a nítida sensação de que a afeição de Hugo se devia tão somente a um engano: ele não o conhecia, não sabia sua história, e mais uma vez ele foi tomado por aquele mesmo anseio de revelar-se por completo a fim de poder certificar-se do quanto o outro era seu amigo. Dali a pouco, porém, seu intento era tolhido por escrúpulos e pelo temor de ser rejeitado. Havia momentos em que estava tão convencido de sua infâmia que acreditava que nenhuma pessoa poderia estimá-lo caso o conhecesse um pouco melhor. Entretanto, não pode refrear-se; durante um solitário passeio a cavalo revelou a seu amigo toda sua história, perguntando-lhe em seguida se poderia sentir amizade por um assassino. Hugo ficou comovido e procurou consolá-lo; Eckbert acompanhou-o até a cidade com o coração aliviado.

Mas ele parecia estar amaldiçoado a ver nascer a suspeita sempre no momento da confidência, pois, mal haviam penetrado no salão, contemplou seu amigo quando iluminado pelas muitas velas, e sua expressão não lhe agradou. Acreditou perceber um sorriso perverso,

notou que só falava pouco com ele, que conversava bastante com os demais ao passo que a ele parecia ignorar. Encontrava-se ali na reunião um cavaleiro idoso que sempre se mostrara um adversário de Eckbert e sempre indagara de modo estranho sobre sua riqueza e sua esposa; a este juntou-se Hugo e ambos ficaram algum tempo conversando furtivamente e olhando para Eckbert. Este agora via sua suspeita confirmada, considerava-se traído, e uma cólera terrível apossou-se dele. Enquanto mantinha os olhos fixos naquela direção, de repente avistou o semblante de Walther, todos os seus traços, toda a sua figura, para ele tão familiar; continuava ainda olhando para lá e ficou convencido de que não era ninguém senão *Walther* quem conversava com o ancião. Seu horror foi indescritível; descontrolado, precipitou-se para fora, ainda nessa noite abandonou a cidade e retornou a seu burgo depois de errar o caminho várias vezes.

Qual um fantasma errante perambulou de aposento em aposento, seus pensamentos estavam em completo torvelinho, pensamentos terríveis eram sucedidos por outros ainda mais terríveis, e seus olhos foram totalmente abandonados pelo sono. Muitas vezes pensou que havia enlouquecido e que criava tudo aquilo em sua imaginação; em seguida os traços de Walther voltavam à sua memória e tudo lhe parecia cada vez mais enigmático. Decidiu sair em viagem a fim de colocar seus pensamentos outra vez em ordem; a ideia de ter um amigo, o desejo de ter companhia ele agora tinha abandonado para sempre.

Partiu sem estabelecer uma rota definida, aliás mal contemplava as paisagens que se estendiam à sua frente. Quando já trotava com seu cavalo há alguns dias, viu-se de repente perdido em um labirinto de rochas que em parte alguma permitiam descobrir uma saída. Finalmente encontrou um velho camponês que lhe indicou um caminho que passava por uma cachoeira; quis dar-lhe algumas moedas em agradecimento, mas o camponês as recusou.

– Que importa? – disse Eckbert consigo mesmo – Eu poderia acabar imaginando outra vez que ele é Walther!

E nisso volveu os olhos novamente para trás e era Walther! Eckbert esporeou seu corcel e correram tão rápido quanto este conseguia, atravessando campinas e bosques até que o animal desabasse embaixo dele. Sem se incomodar com isso, passou então a seguir sua viagem a pé.

Subiu absorto por uma colina; pareceu-lhe distinguir nas proximidades um latido alegre ao qual se misturava o sussurro de bétulas, e ouviu cantarem uma canção em tom singular:

Doce solidão

Do bosque, de novo, que alegria.

Sempre estou são,

Aqui não mora ambição.

Outra vez me delicia

Doce solidão.

Isso deu um golpe fatal na mente, no juízo de Eckbert; ele não conseguia encontrar a chave do enigma: estaria sonhando agora ou teria sonhado outrora com uma mulher chamada Bertha; as coisas mais fantásticas mesclavam-se às mais banais, o mundo ao seu redor estava enfeitiçado, e ele não era capaz de qualquer pensamento, qualquer recordação.

Uma anciã de costas vergadas caminhava devagar, subindo a colina com uma bengala e tossindo.

– Estás trazendo meu pássaro para mim? Minhas pérolas? Meu cão? – gritou ela dirigindo-se a Eckbert – Vejas, a injúria causa seu próprio castigo: ninguém senão eu era o teu amigo Walther, o teu Hugo.

– Deus do céu! – disse Eckbert de mansinho para si mesmo – Em que tenebrosa solidão passei então minha vida!

– E Bertha era tua irmã.

Eckbert caiu no chão.

– Por que ela me abandonou desse modo pérfido? Caso contrário tudo teria terminado bem e direito, seu tempo de provação já havia terminado. Ela era filha de um cavaleiro que a entregou a um pastor para que a criasse, a filha de teu pai.

– Por que sempre pressenti essa terrível ideia? – exclamou Eckbert.

– Porque em tua infância mais tenra certa vez o ouvistes falando sobre isso: por causa da esposa ele não podia criar essa filha junto a si, pois era de outra mulher.

Eckbert jazia enlouquecido no chão e sua vida se esvaia; em tons surdos e emaranhados ouvia a anciã falando, o cão latindo e o pássaro repetindo sua canção.