

O *médio* e o monstro: Hibridismo mínimo em *Effi Briest*, de Theodor Fontane

Daniel R. Bonomo^a

Resumo

Mediante uma leitura de Effi Briest, de Theodor Fontane, o ensaio discute a possibilidade do hibridismo romanesco num estado de evidência mínima. Pressupondo que a afirmação do romance no século XVIII e suas crises no XX expuseram um número considerável de formas narrativas heterogêneas, lê-se por oposição o modelo realista histórico, entre esses dois momentos, como uma espécie de assentamento normativo que admite, entretanto, o sentido de uma antinorma para um gênero ele próprio não normativo. Assim, argumenta-se que Effi Briest, no desenvolvimento pleno da literatura realista, expõe, tanto no plano formal como no conteudístico, um controle exemplar do irrompimento monstruoso associado ao hibridismo e à heterogeneidade, para adquirir uma dimensão crítica nesse território do médio que, em parte, circunscreve o romance oitocentista em tempos de epopeia burguesa.

Palavras-chave: teoria do romance; realismo; hibridismo.

Recebido em: 11/06/2018

Aceito em: 17/11/2018

^a Professor na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fale-UFMG). E-mail: drbonomo@gmail.com

Publicou-se, em 1895, a primeira edição em livro de *Effi Briest*, do romancista Theodor Fontane, expoente da literatura alemã realista dos oitocentos. O ano chama a atenção por evocar a proximidade dos modernismos nascentes, a concorrência dos esteticismos, de um lado, e dos naturalismos, de outro, estes já disseminados, à altura, com a larga influência de Émile Zola. Desta perspectiva, Fontane seria um tipo retardatário da literatura realista histórica. Mas essa abordagem parece tão insuficiente para a leitura do realismo histórico alemão como não faz justiça às simultaneidades e permanências que compõem um entendimento apropriado do período e complicam, em regra, esses “ismos”. O sentido de continuidade, por exemplo, já se vê no primeiro romance de Thomas Mann, *Os Buddenbrook* (1901), somente dois anos após *Der Stechlin*, o último de Fontane – este mesmo Thomas Mann que declarava, em 1910, sua gratidão e amor infinito pelo “velho Fontane” (MANN, 2002, p. 245), menos tardio que enfim reconhecido por converter-se, em seu lento processo, antes em velho Fontane do que em Fontane velho. Deste ângulo, desponta outro Fontane, possivelmente um romancista das formas acabadas, do aperfeiçoamento narrativo da escola realista, talvez a maturação de um longo caminho pelas literaturas do século XIX.

Effi Briest é um “romance de sociedade” (*Gesellschaftsroman*), isto é, uma forma romanesca para a representação da vida social contemporânea. Essa modalidade, defendida pelo próprio Fontane, não disfarça a filiação à escola do realismo francês. O realismo histórico alemão deve bastante ao assentamento desse padrão que se vai impondo na literatura francesa de Stendhal e Balzac a Flaubert e os Goncourt, o que explica geralmente certa “deficiência crítica” acusada nos romancistas e novelistas de língua alemã, e como que a sua “má consciência”: seria não apenas um realismo atrasado, expressão de um ambiente pré-industrial, de reformas políticas frustradas e da atitude conservadora dos seus representantes no quadro em torno da unificação de 1871, como também não seria, afinal, *inteiramente francês*. Interpretações complementares, em resposta, encontram sua especificidade para além das circunstâncias históricas mais repetidas, no interesse mesmo das ideias e temas que, no lugar que lhes compete, não seriam exatamente um tratamento deficiente da realidade. Assim, ocorre já com o próprio aproveitamento da tradição idealista

no realismo alemão programático da década de 1850, e assim com o simbolismo e a atenção à individualidade que não diminuiriam nos realistas alemães a compreensão ampla da realidade histórica, senão, como diz Swales (1997, p. 47), implicariam uma profícua interação dialética entre mundo subjetivo e espaço social prosaico. Talvez seja o hábito aí, nos autores de língua alemã, de conceber uma realidade conforme à palavra *Wirklichkeit*, quer dizer, por seu efeito na consciência, o que modifica razoavelmente a ideia de realismo associada ao termo de origem latina.¹ De todo modo, estudos do realismo histórico alemão mostram continuamente como ele mobilizou dificuldades históricas e sociais próprias, e também favoreceu, assim, um período de reflexão poetológica acentuada. É nesse tipo de *reflexão*, portanto, que, muitas vezes, reside sua força de discussão da realidade histórica. Não é outro, aliás, o caso de *Effi Briest*.

Nesta chave, cabe pensar igualmente no desenvolvimento próprio do realismo fontaniano. Müller-Seidel (1975, p. 466) sublinhou, na obra mais adiantada de escritores como Fontane ou Wilhelm Raabe, a partir da década de 1880, um realismo transformado no sentido de uma consciência apurada da linguagem e da técnica narrativa, visível, por exemplo, na sensibilidade maior para “tons, transições, nuances, que já remetem à literatura da passagem para o século XX [*Jahrhundertwende*]”. Ainda que seja difícil precisar bem essas transformações que no mais das vezes se dão processualmente, ajuda em parte observar as noções literárias do próprio Fontane, que pensou o romance como forma décadas a fio, antes mesmo de escrever romances, embora nunca tenha organizado uma estética sistemática. Em 1875, três anos antes do seu primeiro romance, *Vor dem Sturm*, ele dava uma ideia mais exata do tipo de ficção de sociedade que já então prescrevia. Comentando um título recém-publicado de Gustav Freytag, recomendava que um romance, com exceção naturalmente da ficção histórica, nunca recuasse mais que duas gerações no tempo, que fosse um “quadro *da sua época*”, que se limitasse à representação do presente ou de um passado próximo, para garantir a verossimilhança e ter credibilidade, e cumprisse, ainda, com mais exigências, como evitar “exageros” e “feiras”, “falar à fantasia e ao coração”, “estimular, sem contudo inquietar”, e “nos deixar a impressão de que convivemos com

¹ H u g o v o n Hofmannsthal formula bem essa diferença (2002, p. 113). “O fato de nós, os alemães, termos para designar a ‘realidade’, aquilo que nos rodeia, a palavra *Wirklichkeit* [derivada de *wirken* = atuar, sendo, portanto, algo de atuante = *ein Wirkendes*], e os europeus latinos uma forma correspondente a *Dinglichkeit* [derivada de *Ding* = coisa, como a designação portuguesa “realidade”, derivada de *res* = coisa], mostra a diferença fundamental do espírito e que aqueles e nós, de uma forma muito diversa, neste mundo nos sentimos em casa.” Tradução de José A. Palma Caetano.

pessoas em parte estimadas e agradáveis, em parte marcantes e atrativas, cuja companhia nos proporcionou horas aprazíveis, foi exigente, esclarecedora e instrutiva” (FONTANE, 1963, p. 239-240).² Sugestões, como se vê, cujos gosto e moral recusam os contrastes, propõem um andamento e uma fruição mais ou menos amenos, integrando, por fim, um didatismo tradicional da narrativa realista histórica. Entretanto, percebe-se aí também que o realismo de Fontane é deliberadamente construtivo. Isto é, se por um lado, na proibição da feiura e do exagero, há sinais de uma higiene romanesca, por outro fica patente que um realismo de seleção, menos de reprodução, preside a atividade do romancista. A começar pela exigência recorrente em Fontane de “idealizar” ou “melhorar” ou “sublimar” (*verklären*) a realidade, a ênfase recai sobre as escolhas dessa construção que, apesar disso, deveria resultar natural, fazendo passar despercebido o próprio artifício. O desafio seria, então, vencer esse desacordo de algum modo, conciliando o elemento construtivo com um efeito de familiaridade que se atingiria pela representação não de toda a vida social, mas da sociedade em que habitam, aqui, romancistas e leitores de romances. O bom resultado levaria, no melhor dos casos, à indistinção entre mundo lido e mundo vivido, diz também Fontane (1974, p. 654), resenhando agora um título de Paul Lindau, como se a leitura de um romance não devesse mais interromper, mas desse continuidade à vida, distinguindo dela apenas na “clareza, nitidez e acabamento” e na “intensidade de sentimento que consiste na tarefa sublimadora da arte”, ou, mais propriamente, na “*verklärende Aufgabe der Kunst*”.³

A consequência formal dessa concepção supõe um romance sem grandes acontecimentos ou, pelo menos, mais organizado pelo tempo regular da vida ordinária, um romance de meias-tintas e ação pequena, ainda que se pretenda alcançar, desse modo, um efeito de intensidade. No caso de *Effi Briest*, que, em resumo, relata o casamento de uma menina, Effi, com um oficial prussiano, Innstetten, atralhado por um episódio de adultério com desfecho ruim, é a sua filiação direta à *Madame Bovary* que põe em evidência já uma rotina tediosa e a parcimônia na excepcionalidade dos eventos.⁴ Ainda que seus personagens principais não sejam pequenos burgueses, pertençam antes à nobreza proprietária das terras e posições institucionais mais altas, o ambiente predominante em *Effi*

²Tradução minha.

³A noção de *Verklärung* é indispensável para compreender as discussões do realismo histórico de língua alemã. Ela diz respeito à depuração, decantação da realidade e do mesmo modo a sua transfiguração, adquirindo nesse sentido um aspecto religioso. Porém, como diz Hugo Aust (2000, p. 428-429), a chave não reside exatamente aí. Antes, há uma espécie de classicismo, afirma, na ideia de *Verklärung*, por exemplo, na relação que mantém com a clareza e o acabamento do texto. Assim mesmo, continua, não se esgota o entendimento possível do termo em Fontane.

⁴Cabe recordar o desejo de Flaubert de *un livre sur rien*, “um livro sobre nada”, em carta a Louise Colet no início de 1852 (1993, p. 60), enquanto trabalhava em *Madame Bovary*, ou sua afirmação, dirigida à mesma correspondente, trabalhando no mesmo romance, de que tinha diante de si “cinquenta páginas de enfiada onde não há um só acontecimento” (1993, p. 95), em que pese, aqui, a ênfase no trabalho estilístico.

Briest é o da pequena história, por assim dizer, da vida privada que aí se conduz e cruza com hábitos domésticos burgueses, por exemplo, no consumo de distrações romanescas. A História e os acontecimentos públicos relevantes, de fato, não deixam de circunscrever suas condições de vida nem deixam de ser mencionados, mesmo com frequência, em *Effi Briest*, mas não determinam essencialmente a ação romanesca. Innstetten, inclusive, participa do círculo íntimo de Bismarck, mas, quando está com Bismarck, o leitor fica em casa na companhia de Effi.

Aliás, parece uma condição atenuar, neste romance, a expectativa de um acontecimento extraordinário no plano histórico. O assunto “guerra”, histórico por excelência, “está encerrado há trinta anos”, diz Innstetten, e o ex-companheiro de farda, futuro amante de Effi, o insatisfeito major Crampas, sugere que ele, próximo de Bismarck, encomende ao chanceler “um pouquinho de guerra” (FONTANE, 2013, p. 171).⁵ Na ação em plano privado, não se marca tampouco o andamento por acontecimentos extraordinários, muito embora esteja no centro nervoso do romance um episódio como o duelo entre Innstetten e Crampas. No primeiro plano narrativo, portanto, não estão em suma os momentos de chegada ou partida, eventos decisivos e clímax, mas a passagem do tempo diário, quase sempre antes ou depois de um acontecimento excepcional. O casamento de Effi, por exemplo, ocupa muito pouco espaço. A cerimônia importa menos que a vida de casada. Em casos assim, de eventos fora do comum, é notável a rapidez com que o texto avança: o pedido de casamento, o noivado, as bodas, o nascimento da filha do casal, nada disso dá lugar a cenas estendidas nem altera o predomínio do tempo regular, pelo contrário, são episódios geralmente resolvidos num par de frases sintéticas que logo devolve personagens e leitores à rotina. “O Natal chegou e passou exatamente como no ano anterior”, observa concisamente o narrador (FONTANE, 2013, p. 203). O duelo é o grande exemplo desse procedimento em Fontane, de passar rapidamente e sem alarde pelo momento extraordinário, e, por isso mesmo, obter efeito; o duelo preparado com mestria e acabado num triz, na precipitação dos tiros e na frase curta e inequívoca: “Crampas caiu” (FONTANE, 2013, p. 328).

Em todo caso, é um romance puxado pela ação, muito econômico, para um modelo realista, em descrições de paisagens ou ambientes internos, assim como equilibrado

⁵ Citações em português de *Effi Briest* seguem a tradução de Mário Luiz Frungillo.

nas doses de reflexão. Quer dizer, um romance em que, como mencionado, prevalecem as meias-tintas e a ação pequena nos hábitos domésticos e trechos dialogados que imitam, com o artifício da naturalidade, o passo a passo corriqueiro atrapalhado pelo adultério. Nesse sentido, Effi recorda, no último capítulo, um pensamento que vale não só para a sua trajetória pessoal, mas para qualificar, talvez, o tipo de ação que predomina no romance: conta-se que “uma pessoa foi chamada quando estava participando de uma alegre refeição; no dia seguinte, essa pessoa perguntou o que tinha acontecido depois que ela se fora”, e a resposta foi algo como “ah, aconteceram muitas coisas; mas na verdade você não perdeu nada” (FONTANE, 2013, p. 397). Trata-se de sentimento comum e, ao mesmo tempo, espantoso, de perceber que a vida de costume se preenche assim, com sucessos desimportantes. Todavia, o tédio vital que assombra esse arranjo narrativo não tem que ver apenas com o tipo de ação ou com o temperamento da protagonista, mas com a dimensão social que o define no matrimônio convencional, com a mulher encerrada em casa, com determinada ociosidade de classe, e com a vida média em Kessin, onde moram. No romance, uma personagem insinua, a certa altura, a censura bíblica à mediania, àquilo que, nem frio nem quente, se fecham as portas do céu. O comentário tem como alvo o pastor Lindequist, mas atinge também a economia simbólica do romance: toca na dificuldade do sentimento de personagens integrados a uma norma social incômoda, assim como aponta, de quebra, para alguma crise das medidas no romance. Quanto aos sentimentos, há passagens em que parecem tão amornados em Effi, que não sente bem a culpa, como no marido enganado que não sente bem a ofensa. Quanto à crise das medidas, vale pensar mais um pouco.

Entre as ideias mais repetidas na fortuna crítica de *Effi Briest* e Fontane está a observação da sutileza narrativa. Claudio Magris (2012, p. 201), por exemplo, enxerga em Fontane um “verdadeiro mestre da dissimulação, da alusão, da reticência”. As histórias da literatura de língua alemã repetiram a mesma ideia, para distinguir, nas sutilezas do autor, seu lugar entre os grandes. Fritz Martini (1972, p. 146) falava em “mestre da observação, da vivacidade dos diálogos e das sutilezas de tom”, e Anatol Rosenfeld (1993, p. 107) notava a “reserva compassiva” com que Fontane sugere, em seus livros, a dissolução de um

mundo. É possível recuar, nesse sentido, até às primeiras resenhas de *Effi Briest* e verificar algo semelhante, por exemplo, no juízo de Felix Poppenberg, que, em 1895, admirava não encontrar em Fontane tons patéticos e apoteoses nem durante as piores crises de seus personagens, mas a impressão de um andamento natural ininterrupto (POPPENBERG *apud* SCHLAFARSHIK, 1986, p. 115). Como se vê, nestas citações confluentes, multiplicáveis ainda, estão em jogo a narrativa discreta na representação de eventos excepcionais e, desse modo, na dicção refinada do autor, também uma ideia de maturidade formal, de “velho Fontane”, que faria supor este momento avançado na prosa realista histórica e talvez no hábito de consumir romances, com leitores em condições de aproveitar seus detalhes e elegâncias. Mas notar esse refinamento também implica aceitar a possibilidade de que, em Fontane, coisas passam despercebidas ou, no mínimo, pouco percebidas. Por exemplo, uma frase de Effi, “cavalheiros não se atrasam, mas menos ainda se adiantam” (FONTANE, 2013, p. 23), para comentar a visita de um antigo pretendente de sua mãe, por acaso, Innstetten, que em breve será seu próprio marido, aparentemente, só faz observar uma etiqueta, mas pode ser compreendida como uma alusão à interrupção da infância pelo casamento. A variação da ideia vista a partir da perspectiva materna umas poucas páginas depois, citando Schiller (2013, p. 37), “chegais tarde, mas chegais”, nem por isso escancara o descompasso no histórico afetivo de Innstetten. Aqui, isoladas, as frases ficam menos sutis, está claro. Mas, no romance, a evidência dos sentidos requer, quase sempre, uma segunda leitura. Numa leitura corrida, o principal efeito cumulativo de tais sutilezas talvez seja a sensação de uma obra composta de camadas e gradações que se expõem indireta ou progressivamente.

Há muitos exemplos dessas sutilezas em *Effi Briest*, como a notícia da gravidez, insinuada, primeiramente, na inscrição do presépio, depois comunicada em carta à mãe de Effi, jamais decorrente do menor sinal de coito, resguardando, a propósito, a imagem infantil da personagem. É exemplar também que, mantendo o andamento reservado, fatores decisivos apareçam no texto como se não fossem relevantes, como a entrada em cena de Crampas, o amante, anunciada na mesma carta à mãe de Effi como notícia velha de um mês. Até a cena do adultério,

num primeiro momento, deixa mais dúvidas que certezas, e todo o relacionamento sigiloso apenas vem à tona, enfim, com a revelação da correspondência dos amantes encontrada por um descuido de Effi. Aliás, as fatídicas cartas não gritam nenhum escândalo ao leitor, senão concluem um pequeno catálogo entre “apetrechos de costura, almofadas de alfinetes, rolos de fio e seda, pequenos buquês de violetas ressecados, cartões, bilhetes” (FONTANE, 2013, p. 310). Não se ergue o tom, realmente, neste predomínio do registro comedido no romance.

O mesmo ocorre com os usos variados do humor, cujo entendimento, em geral, leva à noção de ironia em Fontane. Sua ironia é uma forma oblíqua, uma exploração parcimoniosa do elemento cômico, uma diplomacia do riso, por assim dizer. A mais perfeita ironia em Fontane é, assim, a própria dúvida sobre a presença de ironia. Ao dizer, por exemplo, que “Effi granjeou a admiração geral, embora não tão incondicionalmente quanto o buquê de camélias, que todos sabiam ser da estufa de Gieshübler” (FONTANE, 2013, p. 141), o narrador pelo menos deixa atenuada, se não suspende, no elogio às flores do amigo cortês, a ironia da vaidade de Effi. Outra possibilidade é a ironia cifrada, que demanda repertório, por exemplo, se o narrador diz que o chantre Jahnke é um devoto de Fritz Reuter, ou que o gosto musical da senhora Zwicker se limita ao entusiasmo por Niemann no papel de Tannhäuser. Pode, contudo, ser nítida, sarcástica inclusive, se diz que os *Noturnos* de Chopin não trazem luz à vida de Effi; ou faz uma personagem moralista dizer primeiro “a carne é fraca”, para devorar, em seguida, um *roast beef*. E não se restringe à mordacidade mais ou menos visível do narrador: pode surgir na voz de personagens, sujeitos a tiradas cômicas, na opinião do hussardo Klitzing, por exemplo, sobre a amiguinha enfadonha de Effi.⁶ Neste caso, isto é, na fala dos personagens, a ironia mostra o papel social da mediação cômica como recurso para filtrar as opiniões mais tóxicas e corroer, ao mesmo tempo, o edifício dos costumes. No mais das vezes, porém, cabe mesmo ao narrador as observações irônicas, cabe a ele dizer que todos se apressam em encerrar uma reunião “para não deixar os cavalos esperando” (FONTANE, 2013, p. 214). É, portanto, sutil a ironia do narrador, mas delicada e respeitosa é, acima de tudo, a maneira como ele conduz o desconforto na relação do casal Innstetten e Effi após o adultério.

⁶ “Ela não parece esperar para qualquer momento a chegada do arcanjo Gabriel?” (FONTANE, 2013, p. 13)

Em suma, há em Fontane, como se vê, uma tendência para a narrativa mesurada, para o andamento ameno, controlado nas transições, nos afetos, no humor, na construção das nuances, dos significados menos proclamados, das realidades menos percebíveis e percebidas. Isso diz respeito diretamente à presença de assombrações e fantasmas em *Effi Briest*. Quer dizer, por curioso que possa parecer, em plena organização realista, não faltam fantasmas ao livro. Ademais, o fantasma não exige propriamente evidência, mas sugestão, ao modo do estilo sutil e alusivo de Fontane. Tem mais efeito, inclusive, na narrativa realista, como assombro da razão, já que o fantasma é sobretudo a dúvida do fantasma, para além da fantasia de quem vê, pensa ver, sente ou pressente o aventesma. Não são contraditórias, então, assombrações em romances realistas. Pelo contrário, nas épocas históricas mais racionais da literatura de língua alemã, como mostrou Gero von Wilpert num estudo aprofundado, frequentemente há fantasmas.⁷ Em *Effi Briest*, há várias referências a histórias fantasmagóricas, por exemplo, nas composições cantadas pela senhorita Tripelli ou na referência a Heine feita pelo major Crampas.⁸

Antes de mais, os fantasmas entram para a economia do romance como perturbação do tédio, enquanto assombrom com ruídos no andar de cima. Mais tarde, Effi irá sentir falta de sustos assim, afinal, como diz à mãe, “estar sempre só e nada experimentar também não é fácil” (FONTANE, 2013, p. 144). Os fantasmas atuam, desse modo, no mesmo conflito que encaminha o adultério entre o desejo de algo extraordinário e a constante insipidez no cotidiano. Fontane refere-se à assombração na residência em Kessin como um “ponto de inflexão” no romance.⁹ Mas os fantasmas não respondem apenas por sublinhar um momento importante do texto. Eles trazem igualmente, como diz Effi, *was Unheimliches*, isto é, algo de estranho ou sinistro, que não pertence à atmosfera caseira, em Kessin. Na verdade, o conflito entre querer algo extraordinário e aborrecer-se com a vida rotineira desdobra-se, na trilha dos fantasmas, em disputa entre mais elementos estranhos e familiares, tal como a lenda do holandês voador, dividida, aqui, entre Heine e Wagner. Innstetten, que admira o segundo, defende seus fantasmas como instituição familiar.¹⁰ Já Crampas, leitor de Heine, acusa uma pedagogia do medo bem calculada nos fantasmas de Innstetten. Effi, entre um e outro,

⁷ Ver *Die deutsche Gespenstergeschichte* (1994).

⁸ Surgem referências à versão de Franz Schubert para a balada fantasmagórica “Erlkönig”, de Goethe; na mesma passagem, a *Der fliegende Holländer*, de Richard Wagner (2013, p. 127), e, por fim, ao poema “Seegepenst”, de Heinrich Heine (2013, p. 189), os dois últimos sobre a lenda do holandês voador.

⁹ Ver carta de Fontane a Joseph Viktor Widmann, novembro de 1895, incluída na edição de *Effi Briest* organizada por Helmuth Nürnberger (1995, p. 324).

¹⁰ “Conheço famílias que aceitaram seus braços com a mesma boa vontade que sua ‘dama branca’, que, é claro, também pode ser negra.” (2013, p. 111)

divide-se também entre os fantasmas do tédio familiar e os do fascínio pelo estrangeiro – e Crampas é meio polaco, lembra Innstetten (FONTANE, 2013, p. 203). Por um lado, fantasmas familiares, a “dama branca”, por exemplo, mencionada por Innstetten, tão familiar, tão “de casa” que, diz a tradição, teria perturbado o sono de Napoleão em sua passagem por Bayreuth; ou assombrações domésticas, como a galinha preta da senhora Kruse, ominosa, dentro de casa e ao mesmo tempo *unheimlich*; de um lado, portanto, a dama branca e a galinha preta, como a bandeira alvinegra da Prússia, fazem desses fantasmas alusões à monotonia familiar assombrada. De outro, a história do chinês, que se converte na principal assombração de Effi, inclui o fantasma exótico, fascinante por isso mesmo. Depois do adultério, contudo, enfraquece a concorrência dos fantasmas. No fim, a memória involuntária do romance com Crampas será o último fantasma de Effi, mas a culpa do adultério já não sustenta as mesmas tensões. Effi dirá, neste momento triste, que “uma assombração não é nem de longe o que há de pior” (FONTANE, 2013, p. 355).

Ampliando agora a discussão do romance e conjugando aspectos temáticos e formais, se fantasmas orbitam a superfície de *Effi Briest*, seus recantos menos à vista também guardam o sono intranquilo dos monstros. Se a presença de fantasmas no livro permite, por uma analogia com os processos da consciência, como observou Joachim Küpper (2015, p. 211), perceber a existência de “níveis da realidade sobre os quais nada sabemos” e, assim, a modernidade que prenuncia o advento de Freud; por sua vez, a presença de monstros deve possibilitar, aqui, prosseguir com uma discussão histórico-formal do gênero romanesco.

Há, no texto, espécies monstruosas mais escondidas que outras. Como não são por definição discretos, monstros não seriam esperados nas sutilezas de Fontane. Mas estão lá. Na chegada a Kessin, aliás, antes dos fantasmas, na sala escura, no susto de um tubarão estático, desproporcional, surge um, *das Ungetüm*, traduzido justamente por “monstro” na edição brasileira (FONTANE, 2013, p. 70). Ao seu lado, um crocodilo, verdadeiro monstro alheio ao mundo natural dos recém-casados, *märchenhaft*, isto é, “fabuloso”, segundo Innstetten, que empresta um sentido menos horrendo à primeira impressão de Effi, mas logo convertido, o esquisito crocodilo, em *unheimlich*,

na opinião mais desconfiada da própria (FONTANE, 2013, p. 110). Seres estranhos ou fabulosos habitam monstruosamente, portanto, a casa familiar e remontam, não por acaso, ao tempo dos antigos moradores, o capitão e seu criado chinês. Surgem ainda monstros no desejo por um biombo japonês “decorado com todo tipo de criaturas fabulosas” (FONTANE, 2013, p. 15), desejo vetado pela mãe de Effi. Outro monstro fabuloso está escondido numa destas alusões que demandam nota, ao menos para o leitor de hoje: trata-se da menção à tela *Gefilde der Seligen* (1878), de Arnold Böcklin, que, em seu tempo, causou escândalo e polêmica ao figurar um centauro carregando uma ninfa seminua sobre o lombo. A sua presença é típica da integração dissimulada do monstro em Fontane e dá razão a Borges (1998, p. 66), que considerou o centauro como “la criatura más armoniosa de la zoología fantástica”. Monstro discreto, sem romper com a harmonia do texto em Fontane. Mas podem existir monstros assim? A tentativa de resposta leva à mencionada crise das medidas no romance pela aproximação do gênero à noção de “monstro”, sejam monstros fantásticos, sejam teratológicos. Cortázar (1999, p. 133) qualificava o romance de “monstro de muitas patas e muitos olhos”. “O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico.” (CORTÁZAR, 1999, p. 133). Não se trata somente de imagem sugestiva. *A concepção de monstro e o monstro como noção induzem uma analogia com o romance e abrem uma perspectiva negativa para o seu entendimento formal e histórico*, que se delinham em seguida.¹¹ A analogia não vale exatamente por sua originalidade, só não foi, ao que parece, ainda satisfatoriamente explorada.¹²

José Gil, que se interessou pelo monstro desde as referências mais antigas por distinguir nele um limite para a espécie humana e para a realidade, pôde encontrar, assim, uma lógica negativa para defini-lo, o que oportunamente auxilia em sua aproximação com o romance. Ele afirma que “o monstro é pensado como uma ‘aberração’ da realidade (a monstruosidade é um excesso de realidade) a fim de induzir, por oposição, a crença na ‘necessidade da existência’ da normalidade humana” (GIL, 2006, p. 18). Quer dizer, assim, que apenas o excesso do monstro daria sentido ao homem, à humanidade do homem; que a sua existência implicaria, por oposição, a

¹¹ A reflexão presente teve lugar no contexto de uma pesquisa mais ampla, intitulada “Aborrecimento e romance”, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, em nível de pós-doutorado, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), Processo 2015/21668-5. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Fapesp.

¹² Para uma tentativa mais recente nessa direção, ver *Excès du roman*, de Tiphaine Samoyault (1999).

normalidade, a medida e o equilíbrio. O mesmo se daria com as raças fabulosas, visto que “uma norma anormal [...] torna quase necessária a existência do seu contrário (de uma raça humana não monstruosa)” (GIL, 2006, p. 51). O romance, aqui, por analogia, pensado como um gênero monstruoso ou uma raça fabulosa, por sua mais ampla diversidade formal, poderia ser assim também a antinorma dos gêneros restantes, que ele afinal integra e transforma. Mas sua ideia de gênero, que afirma certa unidade ao mesmo tempo que encerra a monstruosidade, forma, além disso, sempre novas antinormas, excessos de todos os tipos, inarticuláveis ou muito articulados, indivisíveis ou demasiado divididos – como são os monstros. Como nos monstros, também no romance os desvios são excessos mesmo quando são faltas. Segundo Gil, “ao Minotauro não falta nem uma parte de homem nem de touro”, ou seja, ele “não é nem um corpo-humano-sem-cabeça-que-possui-uma-cabeça-de-touro, nem uma cabeça-de-touro-sem-corpo-suportada-por-um-corpo-de-homem” (GIL, 2006, p. 51). O monstro, tal como o romance, não se entende por uma norma em que as faltas chamam a atenção. Antes, o monstro e o romance anulam a falta, “o Ciclope não é um ser ao qual falta um olho, mas um gigante que possui um olho na testa” (GIL, 2006, p. 77).

Isto posto, à semelhança dos centauros (metade homem, metade cavalo), hipogrifos (metade cavalo, metade grifo) e quimeras (cabeça de leão, corpo de cabra, cauda de serpente), o romance é um gênero híbrido. Difícil pensá-lo fora do hibridismo, das misturas, um romance puro, por assim dizer, como houve já uma chamada “poesia pura”. Na verdade, essa pureza é, quando muito, a atribuição de um ideal questionável. Nem Homero poderia responder por uma epopeia pura, com a provável diversidade na origem de suas fórmulas e recursos rapsódicos, nem todo poema épico posterior a Homero deveria ser impuro por oposição a Homero. A noção atual de literatura, isto é, romântica e moderna, mantém ademais critérios de originalidade e novidade que logo se desdobram em variedade. Não deixam por isso rastro de obras puras, muito ao contrário. Na literatura, como em outros domínios e práticas, o tempo simplesmente favorece o hibridismo. A própria “poesia pura” logo se tornou um episódio histórico e assim permaneceu para a posteridade, enquanto o romance não encontrou, em nenhum momento, um modelo “puro” ao

qual poderia recuar e resgatar-se, por exemplo, de uma devida crise. A filiação do romance à épica durante o século XVIII e toda a tradição idealista que deságua na *Teoria do romance* de Lukács de 1916 tampouco deram unidade definitiva ao gênero. Nem essa filiação prejudica, de resto, o hibridismo. A noção de “epopeia burguesa” é ela própria uma noção híbrida. Afinal, não houve para o romance um concorrente unitário à altura do hibridismo e, assim, proliferaram sempre lugares-comuns de um gênero multiforme, proteiforme, onívoro. O romance é, pois, desde sempre, e, se tanto, um “puro monstro”. Pode até ser ou descender do monstro desaconselhado outrora na poética de Horácio. Mas o romance não foi sempre híbrido do mesmo modo, do contrário não só perderia em variedade como poderia contradizer, na repetição, a própria natureza híbrida.

Seria preciso circunscrever ainda mais completamente o hibridismo próprio do gênero romanescos. É inevitável pensar na mistura de registros linguísticos, códigos e modalidades discursivas, fatos e ficções, temas e culturas, visões subjetivas e objetivas nos meios de representação. Difícil, mais uma vez, conceber um romance sem hibridismo. Se se insiste na continuidade do gênero, então o hibridismo define a própria ideia de formação do romance como processo histórico, das formas antigas às mais recentes, assim como parece acusar sua especificidade formal: uma afirmação de resto insuspeita, não fosse um “detalhe” que, em princípio, lhe compromete o rigor. É que esse hibridismo formal, na história do romance, foi mais presente em períodos de maior instabilidade. Quer dizer, se for possível pensar em instabilidade num gênero contranormativo, será preciso levar em conta, antes de tudo, a maior variedade de tendências romanescas ainda concorrentes no século XVIII. Mas será preciso também pensar na diversidade do romance modernista, nas “crises do romance” da primeira metade do século XX. Tanto o momento vacilante inicial de legitimação do gênero como suas crises no século XX reivindicaram, precisamente, o hibridismo como valor. Herder (1991, p. 548) afirmava que o romance poderia incluir, em prosa, “a poesia de todos os gêneros e modalidades”, e não fizeram muito diferente, depois dele, Goethe e Novalis, como romancistas inclusive. Tampouco se pode reduzir o conceito de romance a uma forma homogênea com a sucessão de exemplos tão diversos como os das obras de Defoe, Richardson, Sterne;

ou a coexistência de romances epistolares e filosóficos; ou uma espécie como *Lucinda*, de Friedrich Schlegel, que leva ao máximo o hibridismo misturando romantismo e antiguidade, realismo e alegoria, cartas e diálogos, aforismos e diário. Por seu turno, na “crise do romance”, discutida sobretudo em torno de 1930 pelos autores de língua alemã, muitos romances não fizeram outra coisa senão promover a convivência entre gêneros e modalidades, mesmo com formas híbridas, que propunham, por exemplo, uma restituição da épica, como nas montagens discursivas heterogêneas mais radicais de Alfred Döblin em *Berlin Alexanderplatz*. Na mesma época, o romance *Os sonâmbulos*, de Hermann Broch, misturava não apenas registros épicos, líricos e dramáticos, mas também gêneros teóricos com uma extensa variedade sócio-discursiva. Mesmo casos inauditos nessa crise, como Kafka, tão novo que parece puro, faz do romance, na verdade, um conto de fadas do inferno burguês. Assim, ao que parece, essa diversidade nas duas pontas, isto é, nos momentos de legitimação e crise do gênero, contradiz, em princípio, o valor do hibridismo. Por que, afinal, seriam mais recorrentes e intensas essas misturas e diversidades justamente em períodos de instabilidade? Ou por que seriam instáveis os romances da legitimação e da crise?

Não há propriamente contradição aí, embora pareça. Se o hibridismo é constitutivo do gênero, ele será, por isso mesmo, maior nos momentos de instabilidade, não por uma deficiência inicial ou pelo risco de extinção do romance, mas para fomentar precisamente sua força de reprodução autocrítica e estabelecer seu próprio valor como gênero. Entretanto, na ausência de uma norma, eis que parece existir uma espécie de norma antinormativa. Ou, trocando em miúdos, o reconhecimento da afirmação, legitimação ou consolidação do gênero, de um lado, e das crises, de outro, permitiria supor que, entre esses dois momentos de inconstância, se interpõe um momento de estabilidade. Esse momento seria justamente o do realismo histórico, *grosso modo*, o romance realista oitocentista, não por acaso chamado tantas vezes de “clássico”.¹³ Na ausência normativa do romance, por conseguinte, esse modelo realista histórico configuraria no máximo uma norma provisória e negativa, conferindo ao tempo de legitimação do gênero uma fragilidade normativa, caracterizada pela incipiência e concorrência de modelos, e, ao momento das crises, um

¹³ Franco Moretti pensa algo semelhante, no sentido de uma estabilidade, para o romance histórico, que prospera no século XIX. “Por volta de 1750, na época da primeira ascensão do romance, ainda não existe [...] modelo e o romance é tão diversificado, tão livre [...] quanto podia ser: Sátira e Lágrimas, Picaresca e Filosofia, Viagem, Pornografia, Autobiografia, Cartas... Mas, cem anos mais tarde, o paradigma anglo-francês está no lugar e o segundo surto é uma história completamente diferente: romances históricos em terceira pessoa, não muito mais.” (2003, p. 201)

esgotamento normativo, confirmando que, em geral, os romances da crise do romance são na verdade a crise do romance realista histórico. O romance, porém, como gênero, permanece irreduzível, monstro diante das normas, e talvez a grande anomalia seja então o assim chamado “romance clássico”, menos híbrido, mais de acordo com a normalidade burguesa vinculada ao seu tempo; talvez seja ele e só ele, o romance realista histórico, nesse sentido, o verdadeiro monstro romanesco, porque a única regularidade num terreno todo ele irregular transformaria, por fim, essa regularidade em irregularidade. Exceção e norma trocariam aqui os papéis. O raciocínio é simples, ao contrário das consequências decorrentes da dúvida que ele dispõe: negativamente, sem conciliar supostos desvios anteriores e posteriores, este romance realista histórico responderia por uma espécie de acomodação formal, que se evidenciou então na ampla ressonância e influência do modelo realista e naturalista especialmente francês, que remete, com objetividade crítica e enorme avanço técnico, para uma narrativa indissociável das temporalidades do mundo burguês e, desse modo, mais afim à manutenção de estabilidades. A influência europeia e extraeuropeia desse modelo atesta sua força como norma mais ou menos identitária e menos favorável a hibridismos no assentamento formal, que representa, por isso mesmo, as contradições e fragilidades do mundo burguês. Trata-se de paradoxo próprio do realismo histórico e que deu ensejo às críticas conhecidas de diferentes teóricos, como Theodor Adorno e Roland Barthes: ele assegura e estabelece a vida burguesa formalmente enquanto expõe sua vulnerabilidade e os riscos de uma instabilidade.¹⁴

A tempo, voltando por fim ao romance de Fontane, *Effi Briest* parece compor justamente esse hibridismo mínimo e assim dar a ver, mais nitidamente, o problema do hibridismo romanesco. Isto é, num objeto pouco híbrido, todo hibridismo deveria sobressair, toda ameaça à ideia de unidade deveria saltar aos olhos, ao passo que toda dificuldade de hibridismo evidenciaria esta norma negativa de um gênero preferencialmente híbrido, ou seja, a contranorma do padrão realista histórico. A propósito, Peter von Matt (2008, p. 22), mais recentemente, interessado nos indícios de crise da narrativa burguesa, recuperou um episódio importante da atividade crítica de Fontane relacionado ainda às questões do

¹⁴ Ver, por exemplo, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Adorno, e, de Barthes, “Novos problemas do realismo”. Cf. bibliografia.

hibridismo literário. Ele recordou que, em 1872, por ocasião do surgimento das *Sieben Legenden*, de Gottfried Keller, Fontane externou sua reprovação às misturas que encontrou e de que desgostou no conjunto. A censura, ancorada em reivindicação poetológica, dizia respeito à unidade e ao estilo do gênero proposto por Keller no título. Quer dizer, lendas ou legendas, não fossem declaradas paródias de lendas, deveriam excluir, por exemplo, pilhérias e troças, e Keller não as excluiu dos seus sete exemplares, muito pelo contrário. Fontane reclama unidade e mais que isso: ele reclama clareza, inequivocidade, que se não confundam os gêneros e modalidades. Fosse paródias de lendas, pertenceriam ao registro paródico. Mas assim, misturadas, não ficam tão bem, enganam, trapaceiam, como um navio pirata que leva a bandeira da legitimidade, um híbrido, ao mesmo tempo um contrassenso, simultaneamente artificial e *naïf*. Faz pensar, aqui, neste Fontane, escrevendo pouco antes dos modernismos, nos significados do nascimento do monstro: um hermafrodita, isto é, um híbrido, era interpretado tradicionalmente como um portento ou um presságio, antes de ser monstruosidade.¹⁵

No juízo de Fontane, portanto, o hibridismo ainda configurava, em geral, uma falha artística e não, como hoje, um valor. Não admira que ele pertença, assim, ao momento histórico da passagem para o modernismo que, no plano romanesco, testemunhava a maturidade da escola realista, que ele bem representava, em vias de dissolução. Desse modo, *Effi Briest*, duas décadas após a reprovação do hibridismo em Keller, se não modifica a atitude de Fontane substancialmente, talvez dê notícias da transformação por vir na cultura literária também com relação às misturas. Comprometido, entretanto, com o romance do realismo histórico, Fontane não empenha suas forças na deflagração do monstro senão pelo avesso, no aprofundamento da contranorma. Por um hibridismo mínimo, em resumo, nos últimos tempos do realismo histórico, vai despontando o monstro em *Effi Briest*: um minimalismo na manifestação do monstro, que começa no “romance de sociedade”, neste seu vínculo com o realismo histórico francês. A proximidade à *Madame Bovary* é tão sintomática como a probabilidade do assunto: sabe-se que o adultério da baronesa Else von Ardenne, ou seja, o caso verídico que estimulou o romance de Fontane, inspirou, ao mesmíssimo tempo, um

¹⁵ Para uma síntese de alguns sentidos que se foram associando ao monstro desde os tempos antigos até o estabelecimento de uma semântica predominantemente negativa, ver, de Julio Jeha, “Monstros como metáfora do mal” (JEHA, 2007, p. 9-29).

romance de Friedrich Spielhagen, *Zum Zeitvertreib*, publicado em 1897. Não por acaso que dois dos maiores romancistas e teóricos do romance alemães do período escolham a mesma matéria, o que faz admitir essa previsibilidade, que não tem a ver com a qualidade dos resultados. A coincidência resulta de um consenso implícito entre romancistas acerca do caso de adultério com desfecho infeliz como tema romanesco adequado e esperado. O realismo histórico tardio de Fontane, no limite dessa previsibilidade, confirmaria a hipótese. E tudo quanto se associa a esse realismo tardio, em termos de maturidade formal, contribui também para o hibridismo mínimo. As sutilezas, o cuidado nas transições, o humor fino e o artifício da naturalidade nas falas atenuam o hibridismo porque têm como efeito um andamento antirruído. Não se vê o monstro de entrada. O início do romance é típico: uma ambientação descritiva que vai pontuando cuidadosamente aspectos paisagísticos, um quadro figurativo, agradável à vista, dispondo elementos arquitetônicos e naturais, com um tom de recolhimento e abrigo entre burguês e nobre. O narrador mais ou menos objetivo e a temporalidade narrativa mais ou menos remansosa produzem um ritmo equilibrado de cena em cena, preparam o ingresso numa história que não anuncia aventura, nem promete exageros, mas deve regular seu compasso segundo as batidas diárias, frequentemente mornas, da vida comum doméstica. Mas eis que, na mesma sequência, surge Effi, cuja vivacidade não cabe sempre nesses contornos.

Quer dizer, a entrada do romance já mostra uma dupla redução do hibridismo num misto de vida morna ameaçada e forma narrativa contida. Será no plano do conteúdo, a propósito, que se manifestarão positivamente as reações ao hibridismo. No plano formal, seria uma contradição, não fosse negativa, a presença do elemento híbrido. No plano do conteúdo, o monstro adquire formas diversas, que assediam, das margens para o centro, o antimulticulturalismo prussiano no fascínio e na distância, a um só tempo, do estrangeiro: a referência à punição de adúlteras em Constantinopla (FONTANE, 2013, p. 18); o biombo japonês, já mencionado; o desejo de Effi de ver um negro, um turco, um chinês, que “tem sempre algo de pavoroso” (FONTANE, 2013, p. 65); um livro com a ilustração de um príncipe persa (FONTANE, 2013, p. 77); Innstetten revisando os seus valores, mas considerando ir viver

“entre uma gente de pele negra como piche, que nada sabe de cultura ou honra” (FONTANE, 2013, p. 388); tudo, enfim, para confirmar a uniformidade cultural prussiana abafada como ambiente propício para o adultério e a punição do adultério. Nesse arranjo, estão mais encaixados personagens corretos e monótonos, como a mãe de Effi e a criada de Innstetten, Johanna. A monocultura revela-se, ainda, no cultivo do orgulho prussiano das vitórias sobre os franceses, dinamarqueses e austríacos, ou em panoramas que representam essa cultura militar em batalhas célebres; na crítica à parábola dos anéis, um conto de tolerância de Lessing ou, como diz o pastor protestante no livro, “história judaica” (FONTANE, 2013, p. 213); e, finalmente, na sociedade fechada “com Deus pelo rei e pela pátria” (FONTANE, 2013, p. 213), que termina por converter, como no monstro, a falta em excesso.

À semelhança ainda de certa tradição cartográfica, que representou monstros às margens do mundo, o texto de *Effi Briest* pontilha, aqui e ali, referências estranhas ao mundo prussiano que não por serem discretas deixam de ser excessivas. Ocorre, assim, uma contaminação progressiva, na narrativa, do centro pelas margens nas quais habitam os monstros. José Gil observa a presença de raças fabulosas nos cantos do célebre mapa de Hereford (século XIII), “numa faixa estreita que vai da Ásia até à África” (GIL, 2006, p. 48), isto é, os monstros nas periferias. Uma antiga tradição, na verdade, de representar as ideias de Ocidente e Centro por oposição às estranhezas do Oriente, da Índia, aliás, desde ao menos o tratado de Ctésias (V a.C.). No percurso das viagens de Mandeville (XIV), que situam Jerusalém bem no centro do *orbis terrarum*, os monstros proliferam justamente na baía de Bengala, nas Ilhas Andamão, um catálogo de gentes diferentes, arquipélago de monstros de toda espécie, anões, gigantes, numa ilha gente sem cabeça e com um olho em cada ombro, noutra homens com o rosto nas costas, “ainda uma outra ilha onde as pessoas só têm um pé, que é tão largo que pode cobrir o corpo inteiro e protegê-lo do sol” (MANDEVILLE, 2012, p. 201), e assim por diante. Antes, porém, de chegar aí, *sir* John Mandeville menciona, numa “ilha chamada Sri Lanka”, dragões e crocodilos. É preciso explicar, neste passo, para o europeu do século XIV que consome seu texto, o que é afinal um crocodilo, “uma espécie de cobra, castanho no cimo das costas, com quatro pés e pernas curtas

e olhos salientes [...] tão grande e tão comprido que onde ele caminhou sobre a areia é como se alguém tivesse arrastado por ali uma árvore das grandes” (MANDEVILLE, 2012, p. 197). Effi levaria um susto, sem dúvida, se já assustara tanto com o filhote de crocodilo pendurado na casa de Kessin, na Prússia, também um umbigo do mundo europeu de então, umbigo do umbigo.

Assim, concluindo, a técnica fontaniana do estilo mesurado e andamento sutil, da atenuação dos efeitos de surpresa, da passagem discreta do momento de exceção, esconde um excesso, uma desmesura que se vai insinuando, um monstro subterrâneo, abalando, a furta-passo, a sociedade autocentrada que desmorona progressivamente. A forma aprimorada de um realismo histórico tardio que transita para a modernidade não escancara as suas fraturas, ao mesmo tempo que mantém, em *Effi Briest*, respeito por seus personagens e realidade. Fontane faz ruir por dentro, com sincera empatia, o mundo ao qual pertence e que vê transformar-se. O cuidado com que o narrador regula o hibridismo diz respeito à consciência crítica desse pertencimento, que atinge, finalmente, questões de gênero literário. O hibridismo mínimo não explode o padrão romanesco do realismo histórico, como dentro em pouco os romances modernistas o farão, às vezes por meio de um hibridismo máximo. A forma é “clássica”, no sentido das medidas mais justas, em Fontane. A forma permanece estável, aparentemente, enquanto os conteúdos vão revelando as ameaças à estabilidade que vêm de fora, das margens para o centro: uma girafa no zoológico (FONTANE, 2013, p. 32), um tapete turco (FONTANE, 2013, p. 71), salteadores africanos (FONTANE, 2013, p. 113), o chinês, a cantora Tripelli e o “mouro” Alonzo, a constante presença, embora nunca gritante, de um elemento à parte, *das Apart*, como diz Innstetten, aconselhando prudência à esposa Effi e distância do que é “diferente” (FONTANE, 2013, p. 119); no conjunto, elementos que operam acidentes leves, insuficientes para suspender a prosa comum do romance, mas que, com sua ironia, pululam, aqui e ali, e vão esgarçando o uniforme prussiano até o último Innstetten, até a morte de Effi. Nesse conjunto, os fantasmas e monstros são como doses de um horror aborrecido, afogam o susto em rotina. Além disso, permitem a reflexão narratológica, uma reflexão que parece avançar um estágio no pensamento literário de Fontane após a censura às misturas de Gottfried

Keller em suas lendas. No Fontane final, em *Effi Briest*, há sinais de revisão do raciocínio anterior sobre a contrariedade do hibridismo. Não que Fontane mude de opinião completamente, talvez apenas pressinta, agora, que as unidades são frágeis na literatura como na vida. Com relação ao gênero romanesco, este hibridismo mínimo, em Fontane, figura um monstro vestido, mais ou menos encoberto, deixando escapar, quem sabe, um pedaço da cauda por detrás do traje, ou fazendo notar, às vezes, uma pequena protuberância, um membro estranho, dissimulado, a revelar, enfim, a norma. Em síntese, no romance de Fontane, há uma oportunidade de ler a antinorma do realismo histórico deixando escapar a norma refratária a normas do monstro romanesco.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.

AUST, Hugo. Fontanes Poetik. In: GRAWE, Christian; NÜRNBERGER, Helmuth (orgs.). *Fontane-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 2000, p. 412-465.

BARTHES, Roland. Novos problemas do realismo. In: _____. *Inéditos*. Vol. 1. *Teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 29-35.

BORGES, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza, 1998.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o romance contemporâneo. In: _____. *Obra crítica 2*. Organização de Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 131-140.

FONTANE, Theodor. *Effi Briest*. Edição de Helmuth Nürnberger. München: DTV, 1995.

_____. *Effi Briest*. Trad. Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

_____. Gustav Freytag: *Die Ahnen*. In: _____. *Literarische Essays und Studien. Erster Teil*. Organização de Kurt Schreinert. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1963, p. 231-248.

_____. Paul Lindau: *Der Zug nach dem Westen*. In: _____. *Literarische Essays und Studien. Zweiter Teil*. Organização de Kurt Schreinert, Rainer Bachmann e Peter Bramböck. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1974, p. 653-655.

GIL, José. *Monstros*. Trad. José Luís Luna. Lisboa. Relógio D'Água, 2006.

HERDER, Johann Gottfried. *Briefe zu Beförderung der Humanität*. Organização de Hans Dietrich Irscher. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Livro dos amigos*. Trad. José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

JEHA, Julio. "Monstros como metáfora do mal." In: Julio Jeha (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 9-29.

KÜPPER, Joachim. A modernidade oculta em Effi Briest de Theodor Fontane. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 32, p. 197-221, 2015.

MAGRIS, Claudio. Fontane, a velha Prússia e o futuro. In: *Alfabetos*. Trad. Maria Célia Martirani. Curitiba: Editora UFPR, 2012, p. 199-203.

MANDEVILLE, John. *Viagens de Mandeville*. Trad. Clara Pinto Correia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

MANN, Thomas. Der alte Fontane. In: _____. *Essays I – 1893-1914*. Organização de Heinrich Detering e Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: Fischer, 2002, p. 245-274.

MARTINI, Fritz. *História da literatura alemã*. Vol. 2. *Do romantismo à atualidade*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

MATT, Peter von. Wetterleuchten der Moderne. Krisenzeichen des bürgerlichen Erzählens bei Keller und Fontane. In: Amrein, Ursula; Dieterle, Regina (orgs.). *Theodor Fontane und Gottfried Keller vom Realismus zur Moderne*. Berlin: De Gruyter, 2008, p. 19-30.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

MÜLLER-SEIDEL, Walter. *Theodor Fontane – Sozialer Romankunst in Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 1975.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Edusp; Perspectiva; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Excès du roman*. Paris: Maurice Nadeau, 1999.

SCHLAFARSHIK, Walter. *Theodor Fontane – Effi Briest*. Stuttgart: Reclam, 1986.

SWALES, Martin. *Epochenbuch Realismus. Romane und Erzählungen*. Berlin: Erich Schmidt, 1997.

_____. The problem of nineteenth-century German realism. In: Boyle, Nicholas; Swales, Martin (orgs.). *Realism in European literature – Essays in honour of J. P. Stern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 68-84.

WILPERT, Gero von. *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv, Form, Entwicklung*. Stuttgart: Kröner, 1994.

Abstract

The Monster in Between: Minimal Hybridism in Theodor Fontane's *Effi Briest*

*This essay discusses the possibility of a minimal novelistic hybridism in Theodor Fontane's *Effi Briest*. Considering that both the 18th-century rise of the novel and its 20th-century crisis produced a large number of heterogeneous narrative forms, the 19th-century historical realism mould suggests a less hybrid counter-norm within an arguably non-normative genre. Hence, I submit that *Effi Briest*, as a late realist novel, presents a consummate literary technique for controlling the monstrous emergence associated with hybridism. In *Effi Briest*, this dynamics foregrounds a critical dimension leading to an understanding of formal and social aspects of the novel in the age of bourgeois epic.*

Keywords: *theory of the novel; realism; hybridism.*