

AS FACES DE JANUS: UM OLHAR SOBRE A NARRATIVA MOLDURA COMO PROCEDIMENTO LITERÁRIO

Constantino Luz de Medeiros

(Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada, USP)

constantinoluz@usp.br

RESUMO: A narrativa moldura, como introdução ou mote para outras narrativas, é procedimento literário que acompanha a exteriorização artística humana desde as mais antigas épocas. Este ensaio tem como intuito principal iluminar a narrativa moldura enquanto procedimento literário que introduz ou delimita outras narrativas subsequentes. Para compreender o desenvolvimento e uso da narrativa moldura em diferentes autores, observaremos exemplos deste procedimento literário, bem como o denominado *recit encadré*, e outras formas de introdução de narrativas, assim como sua filiação com a tradição retórica clássica, desde Giovanni Boccaccio (1313-1375), e *seu* “*Decamerão*”, o mais famoso exemplo de narrativa moldura, até as obras de Ludwig Tieck (1773-1853) e E. T. A. Hoffmann (1776-1822), no Romantismo Alemão.

Palavras-chave: Narrativa moldura; Giovanni Boccaccio; Romantismo Alemão; Ludwig Tieck; E. T. A. Hoffmann.

“O que escrevo são as coisas contadas, durante dez dias, por um honrado grupo de sete mulheres e três moços, na época em que a peste causava mortandade”.

Giovanni Boccaccio¹.

“Ah, caro senhor, respondeu o lavrador, este é o homem digno, que se denomina Padre Serapião, e já há muitos anos habita uma pequena cabana que ele mesmo construiu para si na floresta”.

E. T. A. Hoffmann².

A tradição literária de engendrar narrativas que dão ensejo a outras narrativas, ou de delimitar uma narrativa a partir de uma determinada narrativa moldura, é encontrada nas mais remotas exteriorizações literárias do homem. Enquadrada em visões que delimitam novas visões, as narrativas do livro do Apocalipse da Bíblia podem ser consideradas formas originárias de narrativas molduras, assim como a narrativa de *Caim e Abel*³.

Da mesma forma, na *Odisseia* e na *Ilíada*, de Homero, diversos episódios servem de moldura para narrativas que se prolongam e ensinam outras narrativas. As *Fábulas de Bidpai*, o suposto autor dos “*Panchatranta*”, são também exemplos de estórias que se encaixam em outras estórias. Originárias do sexto século antes da era cristã, as *Fábulas de Bidpai* seriam traduzidas para o latim e se integrariam em diversas coletâneas de narrativas destinadas a deleitar e ensinar na Idade Média⁴.

Na obra, a moldura se compõe pelo jogo de perguntas e respostas que o sábio Bidpai realiza com o Rei Hindu. Destinadas a demonstrar a arte do viver de forma

correta, os cinco livros das *Fábulas de Bidpai* ou *Panchatranta*, seriam emulados por inúmeras coleções de narrativas no oriente e no ocidente⁵. As narrativas dos *Sete Sábios*, surgidas provavelmente no século VII da era Cristã, na Pérsia, são um exemplo de moldura onde a narração de estórias serve para salvar a vida. O tema das narrativas que se engendram umas nas outras para salvar a vida do príncipe seria mais tarde emulado nas “*Mil e uma Noites*”.

Além de sua função interna na composição da obra literária, a narrativa moldura serve também como procedimento retórico que empresta um caráter mais intenso, uma atmosfera de verossimilhança ao narrado, além de estabelecer uma provocação à curiosidade do leitor. Este, estimulado pela introdução de uma moldura particularmente verossímil, logo se tornaria refém, e, hipnotizado pela situação, ficaria apregoado à narrativa como o rei que posterga a condenação do príncipe ou de Sherazade, por amor ao relato que não tem fim⁶.

Originária da tradição oral, a narrativa dentro da narrativa, ou *recit encadré*, seria transmitida às formas breves poéticas de cunho narrativo que se desenvolvem na Idade Média. Assim, podemos observar que tais exteriorizações artísticas como o *Lais*, de Marie de France, os *Fabliaux* franceses, os *exempla*, as *vidas de santos*, as narrativas de cavalaria do *Ciclo Arthuriano*, entre outras, desvelam em sua constituição a semente do que mais tarde seria fundamentado e sistematizado no “*Decamerão*”, de Giovanni Boccaccio. Além da narrativa que desencadeia outra narrativa, também o tema da exemplaridade que permeia as obras do *Decamerão* é fruto desta influência que chega à Europa medieval principalmente por influência das cruzadas e das peregrinações religiosas⁷.

Outro componente que estabeleceria o mote para a narrativa moldura, ou para a estruturação de narrativas, seria a presença do maravilhoso. Mesclado ao cotidiano, como fronteira ou moldura das narrativas, o maravilhoso será retomado de forma intensa, como veremos adiante, pelos românticos alemães. Também em E. T. A. Hoffmann e Ludwig Tieck, o âmbito do maravilhoso que permeia a experiência cotidiana do homem fornecerá a moldura às narrativas.

Observando a narrativa moldura na Idade Média pode-se também estabelecer um interessante paralelo com a difusão da escrita e o desenvolvimento intelectual europeu. Fortemente influenciada pela oralidade oriental e as narrativas da Antiguidade, o alvorecer das narrativas breves de cunho poético na Europa traz em seu bojo toda uma relação entre narrador e público, que se modificaria constantemente até encontrar seu auge em Giovanni Boccaccio. Mesmo a introdução da musicalidade dos jograis pelos romancistas franceses do século XIII é signo desta relação entre o público e o artista. Através destas fórmulas musicais medievais, o canto impediria o avanço imediato da narrativa, instaurando uma nova atmosfera, e podendo ser entendido como procedimento que atenuaria a passagem para uma forma artística que buscava entreter e não apenas ensinar⁸.

A tradição da narrativa moldura, isto é, uma narrativa ou acontecimento externo que delimita e cria o mote para outras narrativas subsequentes, é definitivamente instaurada, no âmbito da história da literatura ocidental, com Giovanni Boccaccio e sua obra “*O Decamerão*”⁹. É a partir do mestre italiano que a moldura de um acontecimento externo tornar-se uma tradição. O evento externo seria um instrumento retórico de grandes proporções, emprestando verossimilhança ao narrado. A peste que assola Florença no século XIV, descrita no primeiro dia do “*Decamerão*”, estabelece a

narrativa moldura, fornecendo, como foi dito, um altíssimo grau de verossimilhança às cem narrativas da *brigata lieta*, o alegre grupo de jovens, que se afugenta da peste para narrar dez estórias em dez dias, totalizando as cem narrativas do *Decamerão*.

O advento da peste é utilizado por Giovanni Boccaccio para dar um contorno de gravidade, morte e mistério, às narrativas do *Decamerão*. O poeta italiano segue a tradição retórica do “*principio horribilis et fetidus, in fine prosperus desiderabilis et gratus*”, ou seja, a narrativa que começa com o princípio terrível e tem seu ápice no final ameno. Este procedimento retórico seria considerado por alguns autores como parte integrante do gênero da Comédia, ao qual o *Decamerão* e a Divina Comédia, de Dante Alighieri, se filiarão¹⁰.

Além da filiação à tradição retórica, outros autores argumentam que a narrativa moldura, em certos casos, serve como elemento que introduz uma harmonia ao caos exterior de determinados períodos históricos. Ao harmonizar ou regularizar a polaridade entre o caos exterior e a ordem interna das estórias, a narrativa moldura ainda emprestaria um sentimento de organização que certas épocas padeceriam¹¹.

Assim seriam vistas tanto a moldura no *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, quanto a que Johann Wolfgang Goethe utilizaria em sua obra “*Conversa de Imigrantes Alemães*”¹². Em Boccaccio, é o grupo de jovens que se afugenta da cidade de Florença e busca um *locus amoenus* [outro recurso retórico utilizado pelo poeta italiano] onde possa narrar suas estórias; em Goethe é o advento da invasão das tropas francesas na região de *Mainz*, na Alemanha, que vai desencadear a fuga do grupo que se narra estórias para afugentar o tédio e o medo.

A narrativa moldura, sistematizada no século XIV por Giovanni Boccaccio representaria também o âmbito da sociabilidade, da ironia e do diálogo, ecoando uma

tradição que remonta aos diálogos socráticos e à ironia ciceroniana¹³. Enquanto em Boccaccio os componentes da “brigata lieta” pertencem ao mesmo estrato social, ainda no século XIV, nos “*Cantos da Cantuária*”, de Geoffrey Chaucer, a narrativa moldura representa o diálogo entre elementos de diferentes estratos sociais em peregrinação à Catedral de Cantuária. Em Chaucer, a narrativa moldura é introduzida pelo dono da estalagem onde os peregrinos se hospedam; é ele quem delimitará as narrativas que deverão ser contadas por cada peregrino na viagem à Cantuária, descrevendo claramente as regras das histórias narradas¹⁴. Apesar de emular muito da ironia florentina de Giovanni Boccaccio em suas narrativas picantes, a narrativa moldura encontra-se totalmente ausente nas “*Cent nouvelles nouvelles*”, obra anônima dedicada a Philippe Le Bon, Duque da Borgúndia, em 1462. Segundo Roger Dubuis, também não se encontra aí a representação de uma sociedade que se alegra e se diverte ao narrar histórias, apresentando um autor que parece se interessar, acima de tudo, com seu próprio prazer¹⁵.

Margarida de Navarra (1492-1549), em seu “*Heptaméron*”, segue à risca a fórmula boccacciana do encontro social que propicia a narração de histórias. Continuando a tradição do *Decamerão*, a obra, escrita em 1559, traz como narrativa moldura o advento da enchente que obriga cinco homens e cinco mulheres a se isolar do mundo em um mosteiro, onde o grupo, inspirado na coletânea de narrativas de Boccaccio, tem como missão narrar cem histórias em dez dias. Todavia, diferentemente de Boccaccio, o mosteiro não representa exatamente um *locus amoenus*, mas, ainda assim, é um refúgio das feras, da inundação e dos ladrões nas estradas. Apesar da tentativa de emular o mesmo número de narrativas do *Decamerão*, a morte de Margarida de Navarra deixa a obra inacabada, apenas com 72 novelas¹⁶.

Outra característica a ser observada na construção da narrativa moldura em Margarida de Navarra é a posição que o cotidiano representa. Principalmente após Dante Alighieri e Giovanni Boccaccio, o cotidiano passa a ser matéria digna de representação; em Margarida de Navarra, um dos pressupostos das narrativas é o de que sejam estas narrativas que tratem do cotidiano¹⁷. Em um lento processo que se iniciara no Renascimento, com a mescla de poesia e de história, rompendo com a distinção que vigora desde Aristóteles entre poesia e história, ou seja, entre o que “poderia ter acontecido” e o que “aconteceu”; no século XVII espanhol, Miguel de Cervantes Saavedra revela a presença do cotidiano que circunda as narrativas de sua obra “*Novelas Ejemplares*”¹⁸.

Ao afirmar em sua narrativa moldura que suas narrativas tratam de matéria nova, exclusivamente por ele criadas, Miguel de Cervantes Saavedra dá mais um passo no caminho da suspensão [*Aufhebung*] da obra de arte literária enquanto mero espelho da tradição dada e reflexo da natureza¹⁹. No século XVIII e início de século XIX, principalmente com o primeiro romantismo alemão, a literatura representaria a resposta artística e epistemológica à denominada “Revolução Kantiana”. A obra de arte literária eleva-se “ao nível adequado de apresentação da Ideia”²⁰, deixando definitivamente de ser apenas um *organon* retórico, para representar a criatividade de espírito, reflexão potencializada e *locus* privilegiado de apresentação do gênio humano em sua busca por exteriorização. É no contexto desse ambiente de mudanças históricas e epistemológicas que devem ser entendidos os procedimentos literários manifestados nas obras de Johann Wolfgang Goethe, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Friedrich Schiller, Clemens Brentano e E. T. A. Hoffmann, entre outros.

Introduzindo a novela no ambiente literário alemão do final do século XVIII, em sua obra “Conversas de Imigrantes Alemães”, de 1795, Goethe utilizaria o procedimento da narrativa moldura nos mesmos moldes que Giovanni Boccaccio o fez no “Decamerão”. Em Goethe, todavia, é o acontecimento externo, (a Revolução Francesa e suas consequências), o mote para a fuga de um grupo, que narra histórias para se distrair e esquecer o temor²¹. Assim como em Boccaccio, este terrível acontecimento externo é o que fornece a verossimilhança ao narrado.

Em Goethe, todavia, a narrativa moldura não é totalmente circular e fechada como em Boccaccio, pois ao terminar sua coleção de novelas com um conto de fadas intitulado “*Märchen*”, o escritor alemão extrapola a moldura proposta. Porém, ao encantar o leitor com o ambiente mágico e místico de seu conto de fadas, sua *Märchen*, entrelaçando o cotidiano ao maravilhoso, Goethe daria ensejo a que outros escritores, como Ludwig Tieck e E. T. A. Hoffmann, procurassem mesclar em suas narrativas estes dois mundos. Além do tema da novidade, do acontecimento inaudito, inserido no próprio termo novela, ou *Novelle*, outro *topos* utilizado por Boccaccio e por Goethe que teria continuidade na narrativa moldura de Tieck e Hoffmann é o da sociabilidade, ou seja, o fato de que é uma sociedade que se encontra (ou que foge) para narrar histórias²². Similarmente ao universo de damas e cavalheiros que permeia as narrativas boccaccianas, a sociedade dos salões do *Ancien Régime*, com toda sua pompa e sociabilidade, seria representada nas “*Conversas de Imigrantes Alemães*”.

Apesar de também utilizarem a tópica do encontro social em suas obras, Ludwig Tieck e E. T. A. Hoffmann desconstruiriam a narrativa moldura tradicional no início de sua criação literária, para depois retomá-la no decorrer de sua obra²³. Assim aconteceria em “O louro Eckbert” [*Der blonde Eckbert*], de Tieck, onde a história narrada por Bertha

extrapola os limites tradicionais da cidade e da sociabilidade, para se encontrar na solidão da floresta, no meio da natureza, entre os fluídos maravilhosos dos rios e riachos e o espírito das rochas, das árvores e dos mistérios encantados. A presença do maravilhoso é o que dá ensejo à narrativa moldura do “louro Eckbert”.

Na solidão das florestas e das montanhas, no universo limítrofe entre a realidade e o sonho, há também a crítica à certeza iluminista do século que acabava de findar, e a incerteza na amplitude do conhecimento humano após Kant. Em sua solidão, ao se questionar se sonhava ou se vivia uma realidade estranha, Eckbert, traz à tona diversos questionamentos que o primeiro romantismo alemão levantara. O que é a realidade? O que é o maravilhoso? Estas questões, no contexto do primeiro romantismo, têm também a função de implodir a certeza racionalista e iluminista da realidade, ajudando a desconstruir [naturalmente com Kant] as noções de verdade e realidade²⁴.

Enquanto no *Phantasia*, de Tieck, diversos autores “outsiders”, críticos de uma sociedade filistina, como também o são os *Irmãos Serapião*, reúnem-se para narrar histórias que abarquem outra realidade²⁵, em contos como o “Louro Eckbert”, “O fiel Eckart” ou a “Montanha Runnen”, como foi dito, a moldura é dada pela solidão e o afastamento do homem do seio da sociedade. Já nas narrativas tardias de Tieck e Hoffmann, o que constituirá o mote para a narrativa moldura não será a solidão do homem na natureza, mas seu desprezo pela vida dos filisteus²⁶. É desta forma que Hoffmann faz com que os membros da denominada “irmandade serapiônica” tivessem o intuito de estabelecer narrativas que transcendessem a sociedade dos filisteus, e buscassem na magia e no maravilhoso a moldura de suas histórias. Desta forma, a narrativa moldura, conscientemente destruída no conto “*Magnetizador*”, de Hoffmann, será retomada nos “Irmãos Serapião”.

Tradicionalmente, a narrativa moldura introduzia um grupo que se isolava por algum motivo, mas mantinha os ditames e costumes da sociedade de seu tempo. Já em os “Irmãos Serapião”, a moldura revela um grupo alheio ao que consideram uma sociedade alienada e interessada apenas em valores materiais²⁷. Os serapiões sentem-se em profundo desacordo com seu tempo e sua sociedade. Não desejam fazer parte da “realidade dos filisteus”²⁸, ou seja, da sociedade ainda impregnada pelos salões iluministas, cujos interesses materialistas não são os mesmos que os seus.

A magia e o fantástico, mesclando-se à vida cotidiana, são a matéria central das narrativas dos “Irmãos Serapião”. A moldura que Hoffmann cria para a obra inspira-se, sobretudo, no “*Phantastus*”, de Tieck, ou seja, um grupo de escritores que se encontra para narrar histórias, desejando transcender a limitação da sociedade de seu tempo²⁹. Acrescenta-se ainda que o denominado “princípio serapiônico” delimitaria não apenas o tratamento e a matéria das narrativas, mas também deveria regulamentar a autocrítica de cada participante. Através do princípio serapiônico da narrativa moldura, Hoffmann manifesta, de certa forma, o que considera importante na criação literária: que cada autor acredite na beleza e na completude de sua criação, que esteja convencido da fantasia do que criou e, acreditando nesta energia, possa transmiti-la aos outros.

Assim, cada escritor do grupo dos Serapião deveria verificar se a obra que iria expor realmente tinha qualidade, e se ele estava imbuído do espírito de sua criação literária. Sob o “princípio serapiônico” encontrar-se-ia não apenas a narrativa moldura, mas também uma severa crítica aos ditames de seu tempo, ao mesmo tempo em que seria como uma pequena poética de E. T. A. Hoffmann:

“(…) Deixe-nos homenagear o eremita Serapião! Cada um deve verificar o que gostaria de expor antes que o faça. Que todos se esforcem na apreensão de um quadro com todas as suas cores, formas, luzes e sombras, e, somente quando se sentir inflamado desta visão a carregue para a vida exterior. Esta é a regra que combinamos. Que o

eremita Serapião seja nosso padroeiro, que ele deixe seu dom visionário pairar sobre nós. Vamos seguir sua regra como fiéis irmãos-Serapião! (...)”³⁰.

Na primeira narrativa dos “Irmãos Serapião”, habitando uma floresta alemã, o eremita Serapião acreditava ser São Serapião e estar no deserto africano, em pleno século IV da era cristã. Todavia, segundo testemunhas, este eremita havia sido uma das mentes mais brilhantes da região, um diplomata enlouquecido, que se abandonara para sempre no seio da floresta. Na visão do eremita Serapião, toda realidade era uma simples ilusão subjetiva. Pelo princípio serapiônico estabelecido pelo grupo como regra, a imaginação aponta para o âmbito do fantástico e para algo além da mera realidade como matéria de suas narrativas, enriquecendo a narrativa moldura das estórias narradas, e preenchendo de beleza a rápida e efêmera existência. O escritor torna-se, assim, crítico e leitor de si mesmo, e a arte, enquanto reflexão sobre a própria arte, na exteriorização artística e crítica, é o movimento do espírito que admira sua própria criação.

ABSTRACT: The frame narrative as an introduction or a motto for other narratives is a literary procedure that goes along with human artistic externalization since the most ancient ages. The main purpose of this essay is to highlight the frame narrative as a literary procedure that introduces or limits other subsequent narratives. In order to understand its development and its use in different authors we are going to observe examples of frame narrative, *recit encadre* and other kinds of introduction of narratives, as well as its affiliation to the classical rhetorical tradition since Giovanni Boccaccio (1313-1375) and his “*Decameron*”, the most famous example of frame narrative, until

the works of Ludwig Tieck (1773-1853) and E. T. A. Hoffmann (1776-1822) in the German Romanticism.

Keywords: Frame narrative; Giovanni Boccaccio; German Romanticism; Ludwig Tieck; E. T. A. Hoffmann.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron ou Príncipe Galeotto*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues.

_____. *The Decameron*. London: Penguin Books, 2003.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2001.

CHAUCER, Geoffrey. *Os Cantos da Cantuária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988. Tradução de Paulo Vizioli.

DUBUIS, Roger. *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

GOETHE, J. W. *Unterhaltungen Deustcher Ausgewanderten*. In: GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. [Volume 9].

HOFFMANN, E. T. A. *Die Serapions-Brüder*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2001.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute*. New York : State University of New York Press, 1988.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2002

NEUMANN, Michael. *Unterwegs zu den Inseln des Scheins*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo, uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

SOUILLER, Didier. *La nouvelle en Europe de Boccacce à Sade*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.

TIECK, Ludwig. *Die Märchen aus dem Phantasmus*. München: Winkler Verlag, 1964.

¹ BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron ou Príncipe Galeotto*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005, p. 8, Tradução de Urbano Tavares Rodrigues.

² “Ach lieber Herr, erwiderte der Bauer, das ist der würdige Mann der sich Priester Serapion nennt und schon seit vielen Jahren im Walde eine kleine Hütte bewohnt, die er sich selbst erbaut hat“ Cf. HOFFMANN, E. T. A. *Die Serapions-Brüder*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2001, p. 25. [Tradução nossa].

³ GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1991, p. 6.

⁴ “As *Fábulas de Bidpai* foram o primeiro ensaio para fazer sentir uma moralidade abstracta por meio de uma ficção interessante. É pelo século XII que esta criação do gênio aparece pela Europa imitada na *Disciplina Clericalis* de Moyses Separdi, conhecido depois de sua conversão ao Cristianismo com o nome de Petrus Alphonsus”. Cf. BRAGA, Teophilo. *Contos Phantasticos*. Lisboa: Typographia Universal, 1865, p. V. [Grafia original do autor].

⁵ NEUMANN, Michael. *Unterwegs zu den Inseln des Scheins*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991, p. 327.

⁶ “Pois estas mil e uma estórias desenhavam, no seu modo de organização, o próprio curso da história da estória, nestas estórias que se seguiam, noite após noite, contadas por Sherazade [ou Sheherazade] que, assim, ia distraindo o rei que a condenara à morte”. Cf. GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1991, p. 6.

⁷ »La fonction illustrative de la nouvelle en fait donc un développement profane de l'exemplum, et la logique de l'exemplum organise le 'Décaméron dès les deux premières nouvelles' » Cf. SOUILLER, Didier. *La nouvelle en Europe de Boccacce à Sade*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 11.

⁸ “Estes procedimentos tendem a desaparecer à medida que se multiplicam os textos em prosa, no século XII, e pode-se supor que a passagem para a prosa era um caso irreduzível de atração da literatura pela forma escrita”. Cf. Le GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 392.

⁹ BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron ou Príncipe Galeotto*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues.

¹⁰ “Meanwhile, in 1348, Italy had been ravaged by the most disastrous plague in European history, graphically described by Boccaccio in the introduction to the first day of the “Decameron”, where it serves both as a pretext for the assembly and the flight from Florence of the ten young people, the ‘lieta brigata’ (happy band), to whom the telling of the hundred stories will be fictively entrusted. It also acts as the somber and frightening prelude which medieval rhetoricians regarded as essential component of the genre of comedy to which the ‘Decameron’, like Dante’s great poem, was intended to belong”. Cf. MC WILLIAM, G. H. *An Introduction to the ‘Decameron’*. In: BOCCACCIO, Giovanni. *The Decameron*. London: Penguin Books, 2003, p. XLIII.

¹¹ Cf. NEUMANN, Michael. *Unterwegs zu den Inseln des Scheins*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991, p. 331.

¹² GOETHE, J. W. *Unterhaltungen Deustcher Ausgewanderten*. In: GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. [Volume 9].

¹³ “O caráter dialógico e democrático da ‘brigata’ de Boccaccio seria raramente emulado nos séculos subsequentes”. Cf. NEUMANN, Michael. *Unterwegs zu den Inseln des Scheins*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991, p. 371.

¹⁴ “Todos vocês estão indo para a Cantuária [...] ótimo, Deus os ajude, e que possam receber do bendito mártir a devida recompensa! Mas sei que, no caminho, irão com certeza conversar e fazer pilherias, pois ninguém acha graça em cavalgar o tempo todo calado como uma pedra. Assim sendo o que pretendo é ajudar a comitiva divertir-se, tornando mais agradável o trajeto [...] para encurtar a longa estrada, proponho que cada um de vocês conte dois contos na viagem de ida à Cantuária (é o que tenho em mente); e que mais tarde, na volta, cada um conte mais dois, sempre a respeito de casos antigos do passado; e quem se sair melhor, isto é, quem narrar a história mais rica de conteúdo e de mais graça, ao regressar receberá de prêmio uma bela ceia, oferecida por nós, aqui mesmo na estalagem, sentado junta a este pilar” Cf. CHAUCER, Geoffrey. *Os Cantos da Cantuária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988, p. 22. Tradução de Paulo Vizioli.

¹⁵ « *Les ‘Cent nouvelles nouvelles’ sont des anectodes après-boire ou des histoires de fumeur, écrites pour le plaisir des auditeurs et des lecteurs, pour le plaisir, aussi, sans doute, de l’auteur lui-même* ». Cf. DUBUIS, Roger. *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age* ». Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 9.

¹⁶ « *Son recueil, inachevé avec 72 nouvelles seulement, suivait le plan de Boccace : dix journées, dix devisants prenant la parole tour à tour selon un thème quotidien et une parité significative entre les cinq hommes et les cinq femmes, qui s’opposent parfois ferment dans leurs appréciations. D’emblée, le cadre symbolique de « l’Heptameron » attire l’attention : s’il agit de séparer encore les devisants du reste du monde, c’est à la suite du déchainement de l’inondation, des attaques de bêtes sauvages et de la férocité des bandits de grand chemin. Les rescapés se retrouveront bloqués dans un monastère dont l’indignité nourrira également leur propos ; il s’agit bien de l’humanité après la Chute, de ses passions par l’homme* » Cf. SOUILLER, Didier. *La nouvelle en Europe de Boccaccio à Sade*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 29.

¹⁷ SOUILLER, Didier. *La nouvelle en Europe de Boccaccio à Sade*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 29.

¹⁸ “*En la “naturalización” de lo cotidiano como materia de la ficción narrativa, a la que esta cita hace referencia, tiene mucho que ver la preocupación de la época por la historia como género narrativo, y el desarrollo que en el siglo XVI alcanzan diferentes géneros de la historia*”. Cf. BLASCO, Javier. *Estudio Preliminar*. In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2001, p. XIV.

¹⁹ “*The work ceases then to be regarded as primarily a reflection of nature, actual or improved; the mirror held up to nature becomes transparent and yields the reader insights into the mind and heart of the poet himself*”. Cf. ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 23.

²⁰ “*Only after and in reaction to Kant’s critical system, then, do the problems raised by the auto-production of philosophy provoke the explicit development of the notion of a literary form of presentation adequate to the Idea. Although the problems inherent in the literature-philosophy distinction are an integral part of philosophy from Plato on, it is nonetheless only after Kant that “Literature” can be posited and can posit itself as such*”. Cf. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute*. New York : State University of New York Press, 1988, p. X.

²¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Unterhaltungen Deustcher Ausgewanderten*. In: GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. [Volume 9].

²² Idem, p. 221.

²³ “A narrativa-moldura que introduz as aventuras de Bertha é do tipo ‘era uma vez’, afastando-se completamente da moldura tradicionalmente introduzida por Boccaccio”. Cf. NEUMANN, Michael. *Unterwegs zu den Inseln des Scheins*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991, p. 407.

²⁴ “O conto de Tieck principia com um questionamento de criança: O que é a realidade? O que é a árvore? O que é o riacho? Nuvem? Noite? São perguntas que surgem [também] com a pluralidade de vozes que o primeiro romantismo alemão levanta contra a frágil certeza do mundo iluminista”. Cf. TIECK, Ludwig. *Die Märchen aus dem Phantasmus*. München: Winkler Verlag, 1964, p.874.

²⁵ NEUMANN, Michael. *Unterwegs zu den Inseln des Scheins*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991, p. 449.

²⁶ “Os românticos denominam como filisteu todo aquele que se dedica completamente à utilidade [...] Para os românticos, o ‘filisteu’ se torna o símbolo do homem normal por excelência, dos quais querem se

distinguir”. Cf. SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo, uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007, p. 182.

²⁷ Cf. NEUMANN, Michael. *Unterwegs zu den Inseln des Scheins*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1991, p. 487.

²⁸ Em alemão “*die Realität der Philiströsen*”. ²⁸ Cf. NEUMANN, Michael. Op. Cit., 1991, p. 497. Segundo o Houaiss, filisteu é aquele que se mostra inculto e cujos interesses são estritamente materiais, vulgares, convencionais; que ou aquele que é desprovido de inteligência e de imaginação artística ou intelectual. Cf. HOUAISS, Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1343.

²⁹ “O próprio Hoffmann, em carta a seu editor, pergunta a este se era melhor deixar as narrativas sucederem-se ou dar um invólucro e uma moldura no estilo do “*Phantásus*”, de Tieck”. Cf. HOFFMANN, E. T. A. *Die Serapions-Brüder*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2001, p. 1229.

³⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Die Serapions-Brüder*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2001, p. 69. [Tradução nossa].