

As assombrações nos Romances *O Primo Basílio* de Eça de Queirós e *Effi Briest* de Theodor Fontane

Micaela da Silva Marques Moura

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
micaela.marques.moura@gmail.com

As obras que vão ser tratados brevemente de seguida inserem-se num conjunto de romances de adultério que surgiram na segunda metade do século XIX na Europa, tais como *Madame Bovary* (1857) de Flaubert ou *Anna Karenina* (1877) de Tolstói, e que se tornaram “um tipo privilegiado de romance de época e de crítica social” (Oliveira, 2000: 43).

Será abordado a temática das *assombrações* nos romances *Effi Briest*¹ (1895) de Theodor Fontane e *O Primo Basílio*² (1878) de Eça de Queirós. No texto fontaniano esta temática já foi objectivo de vários estudos. À história do Chinês têm sido atribuídas funções que vão desde técnico-narrativas e de caracterização até à análise psicológica (cf. Oliveira, 2000: 317). O Chinês também é interpretado como uma alegoria para tudo que não é burguês (cf. Degering, 1978: 39) ou ainda como símbolo do afastamento do casal Instetten (cf. Utz, 1984: 212/213). Já sobre este tema no romance queirosiano não existem estudos que mencionem a assombração, que, numa forma metaforizada, poderemos ver nos retratos dos pais de Jorge. Lembre-se, no entanto, que era comum em Eça de Queirós inserir o maravilhoso e o fantástico nos seus textos. Tomemos como exemplo *O mandarim* (1880) ou *O defunto* (1895).

Todavia, parece que a tendência para o uso do maravilhoso era maior e mais comum na Alemanha no fim do século XIX do que em Portugal. Referindo-se a Fontane, Gisela Warnke afirma que este não estaria a utilizar com o seu fantasma uma característica do Romantismo, mas antes estaria a ser um observador atento da psique das suas personagens. Consegue transformar o psíquico em diálogos e os diálogos, por sua vez, são portadores de acção (*Handlungsträger*). Escolher o *Spuk* (assombração) como meio de expressão do medo e utilizá-lo como objecto dos diálogos³ é algo que é aceitável e tem um efeito ‘natural’ em Fontane:

Eher erscheint Fontane als der hellstichtige Beobachter der Zeitströmung, die Fragestellungen der Romantik wieder aufgreift, sie aber mit den

¹ Neste estudo este romance será abreviado por EF.

² Neste estudo este romance será abreviado por PB.

³ Sobre este assunto afirma Ingrid Schuster (1983): “Der Chinese gibt dem Autor sowie dessen Figuren die Möglichkeit, sich über dieses Thema chiffriert zu äußern, und die zahlreichen Gespräche über den Chinesen haben gegensätzliche Funktion. Einerseits wird das, was die Gesellschaft nicht toleriert, auf diese Weise verschwiegen oder doch verschleiert. In diesem Sinne zeigen die Gespräche, bis zu welchem Grade die Sprecher gesellschaftlich integriert sind. Andererseits ermöglichen es gerade die Gespräche über Spuk und den Chinesen, dem Gesprächspartner Dinge mitzuteilen, die unverhüllt schwer zu sagen wären. In dieser Hinsicht zeigen die Gespräche, inwieweit der Sprecher intime menschliche Kommunikation wünscht, und bis zu welchem Grade er verstanden wird.” (p. 117)

Instrumenten der vehement fortschreitenden Wissenschaften untersucht und neu beurteilt. Nicht die Alternative Aufklärung oder Aberglaube ist ausschlaggebend, obwohl die Frage im Roman eine Rolle spielt, sondern die Eignung der Spukvorgänge, die Psyche der Personen und ihre Handlung zu spiegeln. Dabei gebraucht Fontane ganz konkret den Spiegel als Utensil und Ausstattungsstück. Spukerscheinungen als «Übersetzung» psychischer Zustände zu sehen, sie unmittelbar als Krankheitssymptom zu kennen, beschäftigt nicht nur die Romantiker, fesselt vielmehr auch die Schriftsteller der Jahrhundertwende im Gefolge ärztlicher Fragestellung.
(Warnke, 1978: 215/ 216)

Mas não foi só em EF que este autor alemão recorreu ao maravilhoso. Depois de terminar EF Fontane entra numa crise de criação, da qual só consegue sair quando redige o seu romance autobiográfico *Meine Kinderjahre* (1893). Este, que tem inúmeros pontos em comum com EF, também recorre ao maravilhoso.

Porém, não foi só este escritor alemão que incluiu nas suas obras a figura do Chinês. Nos finais do séc. XIX, a temática da China fez parte de um rol de obras, tanto na Alemanha, como na Europa em geral. Na obra *Die zahme Barbarei* (1884) de Friedrich Nietzsche, por exemplo, o autor designa os chineses como anti-modelo do seu “Übermensch”. No livro de Karl May *Der blaurote Methusalem* (1892), por sua vez, o Chinês é apresentado como sendo falso, covarde e cruel, mas pouco esperto, razões pelas quais os alemães lidam facilmente com eles (cf. Utz, 1984: 214/ 215).

Segundo o autor Peter Utz (1984: 213-223) a figura do Chinês parece ser a chave para o entendimento interior da obra aqui em estudo, por isso será importante para o presente trabalho contextualizar historicamente o Chinês no séc. XIX. A Alemanha sofria em finais do século XIX uma falta de crescimento económico. Bismarck decide então tentar salvar a situação com a exploração de novos mercados externos. Embora as esperanças colocadas na China não se realizassem, este país torna-se um instrumento de política interna alemã na sua qualidade de mercado aberto a produtos alemães e numa altura em que os alemães sofriam o pânico de uma crise económica e de uma revolução social. Os europeus viam os chineses, todavia também como ameaça. A inclusão do Chinês na sua obra faz com que Fontane transfira o perigo que Effi sente em relação ao Chinês para um universo maior - a Alemanha -, porque também os alemães olhavam a China com medo.

No romance EB a primeira menção ao Chinês surge no capítulo 6, quando acaba a fase inicial do romance – noivado, casamento e lua-de-mel – com a viagem do casal Innstetten para Kessin. É a própria Effi que refere um Chinês:

«Aber das ist ja entzückend, Geert. Du sprichst immer von Nest, und nun finde ich, wenn du nicht übertrieben hast, eine ganz neue Welt hier. Allerlei Exotisches. Nicht wahr, so was Ähnliches meintest du doch?»

Er nickte.

«Eine ganz neue Welt, sag ich, vielleicht einen Neger oder einen Türken, oder vielleicht sogar einen Chinesen.»

(EF: 47)

O marido – Geert von Innstetten - confirma logo a existência de um Chinês em Kessin, mencionando a sua sepultura:

«Auch einen Chinesen. Wie gut du raten kannst. Es ist möglich, daß wir wirklich noch einen haben, aber jedenfalls haben wir einen gehabt; jetzt ist er tot und auf einem, kleinen eingegitterten Stück Erde begraben, dicht neben dem Kirchhof. Wenn du nicht furchtsam bist, will ich dir bei Gelegenheit mal sein Grab zeigen; es liegt zwischen den Dünen, bloß Strandhafer drum rum und dann und wann ein paar Immortellen, und immer hört man das Meer. Es ist sehr schön und sehr schauerlich.»
(EF: 47)

Desde das primeiras páginas do romance, Effi é denominada como sendo uma filha da natureza (“Naturkind” [EF: 38]). Este traço acompanha-a o resto da sua vida, uma vez que vai ser sempre alguém que procura a aventura e a variação. Neste sentido o *Spuk* também tem a função de preencher os anseios românticos de Effi. Depois da primeira menção ao Chinês, a assombração vai ameaçá-la com alguma frequência, principalmente na ausência do marido (cf. Warnke, 1978: 217). Após a primeira noite na sua nova casa em Kessin confia à criada Johanna:

«Es war über mir ein ganz sonderbarer Ton, nicht laut, aber doch sehr eindringlich. Erst klang es, wie wenn lange Schleppenkleider über die Diele hinschleiften, und in meiner Erregung war es mir ein paarmal, als ob ich kleine weiße Atlasschuhe sähe. Es war, als tanze man oben, aber ganz leise.»
(EF: 56/ 57)

Esta responde-lhe que as janelas no andar de cima estão sempre abertas e que as cortinas em noites de vento roçam o chão, provocando ruídos estranhos⁴. Effi vai mais tarde, e na companhia de Innstetten, percorrer esses quartos e depara com uma imagem de um Chinês colada numa cadeira:

Nur in einem standen drei Binsenstühle, die durchgesessen waren, und an die Lehne des einen war ein kleines, nur einen halben Finger langes Bildchen geklebt, das einen Chinesen darstellte, blauer Rock mit gelben Pluderhosen und einen flachen Hut auf dem Kopf.
(EF: 65)

Também durante a primeira vez que Effi pernoita sem o marido, ela confessa a Johanna os seus receios:

«Und wenn ich mich recht frage....ich mag es nicht sagen, Johanna....aber ich glaube der Chinesen.»
(EF: 82)

⁴ Foi nos quartos fechados da casa de Innstetten que se realizou o casamento de Nina com o capitão. A este propósito comenta Ingrid Schuster (1983): “Einer Renovierung der ‘beletage’ seines Hauses widersetzt sich Innstetten. Er will die Gardinen nicht abschneiden lassen, will nicht die Atlasschuhe und Schleppenkleider bannen, die Effi in ihrer ersten Nacht gehört hat. Der Schock, den die Hochzeit von Effis Mutter Innstetten versetzt hat, wirkt noch nach. Im oberen Teil des Innstettenschen Hauses herrscht die Vergangenheit [....].”
(EF: 121)

Apesar de encarar a assombração como ameaça ao longo de quase todo o romance, Effi consegue interpretá-lo positivamente no final do livro:

«[...] Weißt du noch, wie's damals war, als der Chinese spukte? Das waren glückliche Zeiten. Ich habe damals gedacht, es wären unglückliche, weil ich das Harte des Lebens noch nicht kannte. Seitdem habe ich es kennengelernt. Ach, Spuk ist lange nicht das Schlimmste! [...]»
(EF: 298)

Effi, a protagonista do romance, é a personagem mais caracterizada através do Chinês. Para além do paralelo no destino pessoal, ambos se revoltam contra dois pontos basilares do sistema em que estão inseridos: o casamento e a pirâmide social. O destino final parece uni-los de novo quando Effi é sepultada numa campa rasa no jardim de Hohen-Cremmen em todo semelhante à marginalização social que o Chinês sofreu, que foi sepultado nas dunas da praia.

Além de caracterizar a protagonista, também Innstetten é definido, entre outras figuras, através da figura do Chinês, uma vez que deixa toda a história do Chinês permanecer envolvida num certo mistério, que lhe vai servindo o seu propósito de ‘educador’ de Effi. Como o Major Crampas, amante de Effi, comenta com esta:

«[...] Also Innstetten, meine gnädigste Frau, hat außer seinem brennenden Verlangen, es koste, was es wolle, ja, wenn es sein muß unter Heranziehung eines Spuks, seine Karriere zu machen, noch eine zweite Passion: er operiert nämlich immer erzieherisch, ist der geborene Pädagog [...]»
(EF: 148/ 149)

Para além de educar Effi, o *Spuk* também tem o objetivo de tornar Innstetten mais interessante para a sua carreira profissional (cf. Warnke, 1978: 217).

No entanto, existe também um paralelismo entre a história do Chinês e a história de Innstetten. Tanto um como o outro viram “a sua amada casar com outro por razões de ordem social” (Oliveira, 2000: 329). Assim e segundo Schuster (1983: 121), os quartos vazios da sua casa também simbolizam, por um lado, o coração de Innstetten, que está vazio e as três cadeiras simbolizam a relação triangular do capitão, Nina e o Chinês. Por outro lado, os quartos vazios também simbolizam o passado de Innstetten, que em jovem amou a mãe de Effi.

No entanto, outros também são caracterizados através da história do Chinês. Se por um lado Innstetten quer educar Effi com esta assombração, por outro lado Crampas aproveita o *Spuk* para dominar Effi (cf. Warnke, 1978: 227). Amigo de Innstetten de há muito e companheiro de Effi nas suas horas de tédio, esclarece esta sobre a verdadeira intenção do marido:

«Und er will mich auch erziehen? Erziehen durch Spuk?»
«Erziehen ist vielleicht nicht das richtige Wort. Aber doch erziehen auf einem Umweg.»
«Ich verstehe nicht.»
«Eine junge Frau ist eine junge Frau, und ein Landrat ist ein Landrat. Er kutschert oft im Kreise umher, und dann ist das Haus allein und unbewohnt. Aber solch Spuk ist wie ein Cherub mit dem Schwert....»

(EF: 149)

Momentos antes tinha contado a Effi que Innstetten tinha uma predileção por narrar histórias com fantasmas: «Aber er hat eine Vorliebe, uns Spukgeschichten zu erzählen.» (EF, 146). Esta informação faz com que Effi confesse a Crampas:

Effi sagte kein Wort, was dem Major zuletzt bedrücklich wurde. «Sie schweigen, gnädigste Frau.»

«Ja.»

[...]

Und nun brach Effi ihr Schweigen und erzählte, was sie alles in ihrem Hause erlebt und wie sonderbar sich Innstetten damals dazu gestellt habe. «Er sagte nicht ja und nicht nein, und ich bin nicht klug aus ihm geworden.»

(EF: 147)

É a partir daqui que Crampas se torna confidente de Effi e o casal se afasta definitivamente. O referido diálogo com Crampas vai ser decisivo para tudo o que vai acontecer no futuro, uma vez que impede que os diálogos seguintes entre Effi e Innstetten sejam aquilo o que aparentam ser: abertos e francos e é também este diálogo que faz com que os diálogos entre Effi e Crampas não sejam o que na realidade são: conversa ligeira (cf. Mittenzwei, 1970: 141-143).

Também Gieshübler - farmacêutico e amigo do casal Innstetten -, mas em especial de Effi, de quem é confidente, é caracterizado através da história do Chinês. Este esteve presente no casamento de Nina e na sua qualidade de testemunha desta insólita história aproxima-se de Effi (cf. Warnke, 1978: 232). Para além disso, Gieshübler não esconde uma certa aversão à igreja, tornando-se assim, e em conjunto com a artista Marietta Trippelli e o Chinês, uma personagem não burguesa⁵ (cf. Degering, 1978: 39/40).

As funções da história do Chinês são, pois, ao longo do romance, várias. Introduz uma história de amor, que também é a de um adultério, tal como a de Effi. Trata-se de uma *mise en abyme*, “representações essas que retomam partes relevantes do texto” (Oliveira, 2000: 289), constituída por uma narrativa hipodiegética que, ao contrário das referências teatrais e operáticas no romance, está estreitamente relacionada com a forma como a temática é tratada no texto. Isto é, o que realmente releva são as consequências sociais e não o adultério (cf. Oliveira, 2000: 315). O surgimento do Chinês é precisamente a hipodiegese mais importante do romance EF⁶. Toda a história desta figura está envolvida em mistério e representa a metáfora dos tabus que caracterizam a fechada sociedade de Kessin. É o próprio Innstetten que conta a história do Chinês a Effi:

«Also dieser Chinese war Diener bei Thomsen, und Thomsen hielt so große Stücke auf ihn, daß er eigentlich mehr Freund als Diener war. [...] Da mit

⁵ Segundo Degering (1978) também Crampas é uma das figuras não burguesas deste romance: “[...] zeigt sich hier in ihrem Verhältnis der Sphäre des Unbürgerlichen gegenüber, deren Vertreter der Chinese, die Trippelli und selbst Crampas ist.” (p. 40)

⁶ Sobre este ponto comenta Ingrid Schuster (1983): “Auf den ersten Blick scheint das Motiv vom Chinesen nebensächlich zu sein: ein exotischer Schnörkel, der in den Plaudereien auftaucht und vielleicht etwas mysteriöse Stimmung schafft. Doch der Chinese hat für jede Person, die mit ihm in Berührung kommt Bedeutung; jede Äußerung über den Sprechenden selbst. Darüber hinaus spiegelt sich in der wechselnden Einstellung der Personen zum Chinesen der Gang der Handlung.” (p. 116)

einemmal hieß es, Thomsens Enkelin, die, glaub ich, Nina hieß, solle sich, nach des Alten Wunsche, verheiraten, auch mit einem Kapitän.[...] Am Abend aber war Tanz, und die Braut tanzte mit jedem und zuletzt auch mit dem Chinesen. Da mit einemmal hieß es, sie sei fort, die Braut nämlich. Und sie war auch wirklich fort, irgendwohin, und niemand weiß, was da vorgefallen. Und nach vierzehn Tagen starb der Chinese [...].»
(EF: 94/95)

Assim, tanto o adultério cometido por Effi como o de Nina ocorreram no mesmo local, na casa em Kessin. Esta casa assombrada representa, ao nível microestrutural, os aspectos negativos da sociedade prussiana da época, fechada e opressora, também ela assombrada por todo o tipo de fantasmas. Os destinos ulteriores do Chinês e Nina são uma premonição do destino de Effi⁷: o desaparecimento de Nina “aponta para o afastamento de Effi que desaparece da sociedade que frequentara e da família que era a sua.” A morte do Chinês, o sedutor, prefigura, além da morte de Effi, também a morte de Crampas (sedutor) [cf. Oliveira, 2000: 328/ 329]. Também a ausência da possibilidade de salvação através da mudança de Kessin para Berlim é anunciada através de uma atitude trivial: a figura do Chinês muda-se com eles para Berlim na forma de uma figurinha que a criada Johanna transporta com ela no seu porta-moedas (cf. Warnke, 1978: 217).

Apesar de tudo o Chinês vai ser a única personagem de todo o romance que morre por amor. “Assim sendo, o facto de o romance apresentar um chinês como a única figura capaz de um amor total, até à morte, constitui a maior crítica de Fontane à sociedade guilhermina da época” (Oliveira, 2000: 330).

No texto queirosiano consideramos como *assombração* os retratos dos pais de Jorge, marido de Luísa, e que acompanham a sedução da protagonista por parte de Basílio. As referências a eles surgem cinco vezes até à consumação do adultério. O que torna esta assombração pequena, visto que em dezasseis capítulos da obra surgirem apenas nos primeiros seis.

Também aqui as funções dos retratos são várias e estes são mencionados no texto separadamente: o retrato da mãe de Jorge ou o retrato do pai de Jorge, este último é referenciado logo no primeiro capítulo da obra. Jorge e Luísa encontram-se em casa, num domingo de manhã de julho. As personagens são descritas pormenorizadamente e Jorge é retratado com recurso a uma analepse, alternando o discurso do narrador e o discurso indirecto livre. A referência ao retrato do seu pai auxilia a descrição de Jorge:

Defronte, na outra parede, era o retrato do pai: estava vestido à moda de 1830, tinha a fisionomia redonda, o olho luzidio, o beijo sensual; e sobre a sua casaca abotoada reluzia a comenda de Nossa Senhora da Conceição. Fora um antigo empregado do Ministério da Fazenda, muito divertido, grande tocador de flauta. Nunca o conhecera, mas a mamã afirmava-lhe «que o retrato só lhe faltava falar». Vivera sempre naquela casa com a sua mãe.
(PB: 14)

⁷ A este propósito comenta Thomas Degering (1978): “Der Chinese ist die Allegorie des Unbürgerlichen. Als fremdes, außerhalb der bürgerlichen Welt befindliches, Element bringt er Gefahr und Verderben für die, die sich mit ihm einlassen.” (p. 39)

A primeira vez que é mencionado o retrato da mãe de Jorge é por ocasião da visita de Leopoldina, “íntima amiga” (PB: 22) de Luísa, funcionando como premonição dos futuros acontecimentos, uma vez que Leopoldina é casada e adúltera. É com algum receio que Luísa recebe a amiga, porque sabe que o marido não a tolera. Encontram-se as duas na sala, que é descrita com algum pormenor, quando é mencionado o retrato da mãe de Jorge:

Por cima do sofá pendia o retrato da mãe de Jorge, a óleo. Estava sentada, vestida ricamente de preto, direita no seu corpete espartilhado e seco: uma das mãos, de um lívido morto, pousava nos joelhos sobrecarregada de anéis; a outra perdia-se entre as rendas muito trabalhadas de um mantelete de cetim; e aquela figura longa, macilenta, com grandes olhos carregados de negro, destacava sobre uma cortina escarlata, corrida em pregas copiosamente quebradas, deixando ver para além céus azulados e redondezas de arvoredos. (PB: 23)

Quando Leopoldina a visita pela segunda vez, já Jorge se encontra no Alentejo. Luísa já se encontra sentimentalmente ligada a Basílio e o adultério está prestes a ser consumado. Leopoldina janta com Luísa e menciona o retrato do pai de Jorge:

Pôs-se a depenicar bagos de uvas, a trincar bocadinhos de conserva – e reparando no retrato de pai de Jorge, desdobrando o guardanapo:
Havia de ser divertido, teu sogro! Tem cara de pândego!....
(PB: 122)

Podemos dizer aqui que o retrato do pai de Jorge atua como aviso para a heroína queirosiana, ao mesmo tempo que a ameaça na ausência do marido.

Não é só na presença de Leopoldina que os retratos assumem a referida função de aviso para Luísa. Também na primeira visita de Basílio à casa de Luísa é referenciado o retrato da mãe de Jorge:

- Estás muito bem instalada aqui – disse.
Não estava mal.... A casa era pequena, mas muito cómoda. Pertencia-lhes.
- Ah!, estás perfeitamente! Quem é esta senhora, com uma luneta de ouro?
E indicava o retrato por cima do sofá.
- A mãe de meu marido.
- Ah! Vive ainda?
- Morreu.
- É o que uma sogra pode fazer de mais amável....
(PB: 53)

O retrato aqui, além de vigiar e de ameaçar Luísa na ausência do marido, é uma premonição do futuro adultério. Além do mais, Basílio tem um claro objetivo quando o menciona: é assim que ele verifica se Luísa realmente se encontra só em casa para depois avançar para a sedução.

A última referência que se faz a um dos quadros dos pais de Jorge é após Luísa ter recebido uma carta de Basílio e pouco antes de esta se encontrar com o amante no ‘Paraíso’:

E imóvel no meio do quarto, os braços cruzados, o olhar fixo, repetia: «Tenho um amante!» Recordava a sala na véspera, a chama aguçada das velas, e certos silêncios extraordinários em que lhe parecia que a vida parara, enquanto os olhos do retrato da mãe de Jorge, negros na face amarela, lhe estendiam da parede o seu olhar fixo de pintura.

(PB: 134)

Para além destas funções mencionadas os quadros também têm como objectivo relembrar que Luísa se encontra num espaço estranho, pois, a casa em que ela vive desde o casamento pertencera aos pais de Jorge e agora a ele:

[...] os seus olhos iam-se demorando, com uma ternura, naqueles móveis íntimos, que eram do tempo da mamã [...]

(PB: 14)

A concluir, e apesar de não existirem estudos sobre a assombração no PB, é de extrema importância o estudo deste fenómeno nestes dois romances, uma vez que se trata de transportadores de informações vitais para os textos. Verificámos que a assombração no romance alemão é na sua dimensão maior do que no romance português: inicia no texto alemão no sexto capítulo e prolonga-se até ao final do livro, enquanto que no texto português a assombração percorre apenas os primeiros seis capítulos (em dezasseis no total), que correspondem à sedução. No entanto, não é apenas em virtude da sua maior dimensão, mas sobretudo devido às suas funções que o fenómeno tem mais relevância em EF.

A assombração apresenta em ambos os romances funções semelhantes: adverte as protagonistas e é uma premonição para os acontecimentos futuros. No caso de Effi é apresentado uma história de adultério, que acaba em morte. Enquanto que para Luísa o aparecimento da amiga adúltera, Leopoldina, tem a mesma função de indiciar o adultério e a morte. Além disso, os dois textos recorrem à assombração para descrever as outras personagens principais. É através da história do Chinês que são reveladas em EF, entre outras figuras, Innstetten e Effi, e, no PB, Jorge. O facto de ambas as protagonistas serem apresentadas em espaços estranhos aos seus, também aproxima estas duas figuras.

Bibliografia:

Degering, T. (1978), “Die Allegorien des Chinesen und andere Formen des Unbürgerlichen”, in: *Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in Fontanes «Effi Briest» und Flauberts «Madame Bovary»*, Bonn: Bouvier Verlag, pp. 36-46.

Fontane, T. (1998), *Effi Briest*, Stuttgart: Reclam.

Mittenzwei, I. (1970), *Die Sprache als Thema – Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsroman*, Bad Homburg/ Berlin/ Zürich: Verlag Gehlen.

Oliveira, M. T. Martins de (2000), *A mulher e o adultério nos romances O Primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane*, Coimbra: Minerva.

Queirós, Eça de (1988), *O Primo Basílio*, Mem-Martins: Publicações Europa-América.

- Schuster, I. (1983), "Exotik als Chiffre: Zum Chinesen in *Effi Briest*", in: *Wirkendes Wort*, Jhg. 33, Heft 2, pp-115-125.
- Utz, P. (1984), "Der Chinese und der Imperialismus: eine "Geschichte" im geschichtlichen Kontext", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 103, pp. 212-224.
- Warnke, G. (1978), "Der Spuk als «Drehpunkt» in Fontanes «Effi Briest». Ein Beitrag zur Strukturanalyse des Romans.", in: *Literatur für Leser 1*, pp.214-242.