



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Simone Maria Ruthner

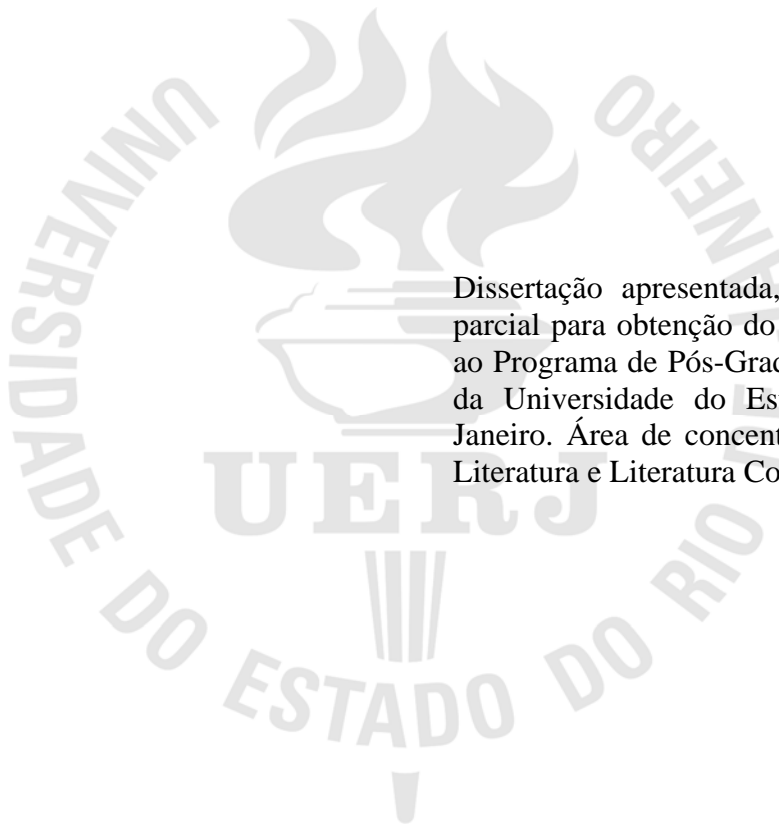
**A dimensão efrástica nos contos de E.T.A. Hoffmann:
Um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais**

Rio de Janeiro

2016

Simone Maria Ruthner

**A dimensão efrástica nos contos de E.T.A. Hoffmann:
Um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R975 Ruthner, Simone Maria.

A dimensão ecfástica nos contos de E.T.A. Hoffmann: um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais / Simone Maria Ruthner. – 2016.

178 f.: il.

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Écfrase - Teses. 2. Arte na literatura – Teses. 3. Intermidialidade – Teses. 4. Hoffmann, E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus), 1776-1822 - Crítica e interpretação – Teses. 5. Contos alemães - História e crítica – Teses. 6. Análise do discurso narrativo - Teses. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82+78

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Simone Maria Ruthner

**A dimensão efrástica nos contos de E.T.A. Hoffmann:
um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 13 de maio de 2016.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Antônio Jardim
Faculdade de Educação - UERJ

Prof. Dr. Johannes Kretschmer
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Ao poeta e marido, Orlando, que além de me apoiar incansavelmente, me ensina a ver a poesia em toda a parte.

AGRADECIMENTOS

A toda a minha família, no Rio e em Porto Alegre, que me apoiou, ajudando a tornar possível este mestrado, em especial à minha mãe e ao meu marido. Também ao meu pai (*in memorian*), que esteve sempre presente em espírito, e ao meu tio Johannes (*in memorian*), que me incentivou e apoiou na descoberta da língua e cultura alemãs.

Aos queridos professores de música da Unirio, pelas frutíferas aulas e diálogos sobre música, ao professor de história da música Avelino Romero, pelas ótimas referências para pesquisas, à professora de piano Ingrid Barancoski, pelo apoio e incentivo, e ao estimado e sempre disposto a esclarecer minhas dúvidas, maestro e professor Carlos Alberto Figueiredo, com quem estudei e aprendo até hoje cantando no coro de Câmara Pro-Arte.

Aos professores da banca e suplentes, cujas pesquisas me inspiraram desde a graduação e que gentilmente aceitaram ler e avaliar o meu trabalho.

Aos colegas, amigos e alunos de alemão, pelo apoio, discussões, dicas e incentivos.

À equipe da biblioteca do Instituto Goethe, pelo apoio e amável compreensão, tão valiosa para as minhas pesquisas sobre E.T.A. Hoffmann.

À professora e inspiradora Thea Schünemann Miranda, do Baukurs, que me proporcionou a oportunidade de desenvolvimento e aprofundamento na prática do ensino de alemão.

Ao professor Johannes Kretschmer, com quem tive preciosas aulas de alemão, tradução, filologia, cultura, literatura alemã e literatura comparada, um agradecimento muito especial, pois, além da sua generosidade em partilhar o saber e abrir portas, foi ele quem me mostrou um caminho, no qual música e literatura andavam juntas. Através dele, conheci também a minha atual orientadora, professora Carlinda Fragale Pate Nuñez, com quem tive brilhantes aulas de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Uerj.

À querida Carlinda, que me orienta desde a iniciação científica, cabe o maior agradecimento. Com o seu brilho e entusiasmo, dedicação, generosidade e carinho, aliados à mais elevada competência, descobri um mundo teórico e comparado instigante, desafiador, inesquecível. Com ela dei asas à minha imaginação.

Was man wünscht, hofft man auch... / O que se deseja, também se espera...

E.T.A. Hoffmann

Berlim, 15 de outubro de 1798

Carta a Hippel em Listenau

RESUMO

RUTHNER, Simone Maria. *A dimensão efrástica nos contos de E.T.A. Hoffmann: um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais*. 2016. 178 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O estudo da dimensão efrástica nos contos de E.T.A. Hoffmann contempla a relação entre as artes, nomeadamente, as articulações entre pintura, música e literatura, no processo criativo de suas “narrativas musicais”. Músico, escritor, crítico e esteta musical, além de jurista, o escritor alemão de Königsberg também se dedicou à pintura. A éfrase tem a sua origem na antiga oratória, de onde se estende às artes plásticas, em especial à pintura, revigora sua relevância para a literatura e pode ser identificada também na música, o que faz dela um dispositivo intermedial fecundo, na obra deste autor. A pesquisa, que visa dimensionar a interpenetração da música e da pintura na criação literária hoffmanniana, bem como as intuições teórico-críticas nela presentes, se organiza em três partes. O primeiro capítulo apresenta uma topografia artístico-biográfica de Hoffmann, colocando em foco as suas atividades na pintura e na música. O segundo capítulo apresenta as teorias que norteiam o cruzamento das fronteiras nas representações poéticas, a saber: os conceitos de éfrase, intermedialidade, *Pathosformel* e o *Princípio serapiôntico*. Dentre os vários teóricos que embasam este estudo, destacam-se Lessing, Clüver, Schröter, Bruhn, Mai Al-Nakib, Kumbier e Warburg, através das teorias de Tomlinson, colocadas em diálogo com as teorias do próprio Hoffmann. O terceiro capítulo testa o dispositivo da éfrase nos contos *Die Fermate (A fermata)* e *Rat Krespel (Conselheiro Krespel)*, cujas análises resultam na constatação de que o topos efrástico leva à ideia de narrativa metamusical.

Palavras-chave: Intermedialidade. Éfrase. *Pathosformel*. Princípio serapiôntico.

Literatura metamusical. E.T.A. Hoffmann.

ABSTRACT

RUTHNER, Simone Maria. *The ekphrastic dimension in E.T.A. Hoffmann's short stories: a propaedeutic study for an approach to metamusical narratives*. 2016. 178 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This study of the ekphrastic dimension in E.T.A. Hoffmann's short stories deals with the relationship between the arts, namely, the links between painting, music and literature, in the process of creating his "musical narratives." Musician, writer, critic and musical aesthete, as well as a jurist, the German author from Königsberg was also a painter. Ekphrasis has its origins in ancient oratory, and eventually found application in the plastic arts, especially painting, renewing its relevance for literature; it can also be identified in music, which makes it a consequential intermedial device in that author's work. Organized in three parts, this research seeks to survey the interpenetration of music and painting in Hoffmann's literary works, as well as the critical-theoretical intuitions therein. The first chapter presents an artistic-biographical topography of Hoffmann, showcasing his activities in painting and music. The second chapter emphasizes theoretical approaches dealing with merging borders in poetical representation, namely, the concepts of ekphrasis, intermediality, *Pathosformel* and the *Serapiontic principle*. Among the various theorists at the foundations of this work are Lessing, Clüver, Schröter, Bruhn, Mai Al-Nakib, Kumbier and Warburg, drawing from Tomlinson's theories, and put to dialogue with Hoffmann's own theories. Finally, the third chapter examines the ekphrastic device in two short stories, *Die Fermate* (The Fermata) and *Rat Krespel* (Counselor Krespel). These analyses afford the conclusion that the ekphrastic topos leads to the idea of metamusical narrative.

Keywords: Intermediality. Ekphrasis. *Pathosformel*. *Serapiontic principle*. Metamusical Literature. E.T.A. Hoffmann.

ZUSAMMENFASSUNG

RUTHNER, Simone Maria. *Die ekphrastische Dimension in E.T.A. Hoffmanns Erzählungen: eine propädeutische Studie für den Ansatz von metamusikalischen Erzählungen*. 2016. 178 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Die Studie der ekphrastischen Dimension in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns umfasst die Beziehung zwischen den Künsten, nämlich die theoretischen Ansätze von Malerei, Musik und Literatur im kreativen Verfahren seiner „metamusikalischen Erzählungen“. Als Musiker, Schriftsteller, Kritiker und Musikästhet sowie auch Jurist, widmete sich der Königsberger Schriftsteller auch der Malerei. Ursprünglich stammt die *Ekphrasis* aus der alten *Oratoria*, wovon sie sich bis in die bildenden Künste, vor allem in die Malerei ausbreitet, gewinnt wieder an Relevanz für die Literatur und kann auch in der Musik festgestellt werden, was sie im Werke des Dichters zu einer fruchtbaren intermedialen Vorrichtung macht. Die vorliegende Forschung, die zum Feststellen der Verflechtung von Musik und Malerei im Hoffmannschen literarischen Schaffen, sowie in der zu ihr gehörigen kritisch-theoretischen Intuitionen dient, unterteilt sich in drei Arbeitsabschnitte. Im ersten Kapitel wird eine künstlerische biographische Topographie Hoffmanns mit Schwerpunkt in den Bereichen der Musik und Malerei geschildert. Das zweite Kapitel stellt die führenden Theorien am Überschreiten der Grenzen der dichterischen Repräsentationen dar, bzw. die Begriffe der *Ekphrasis*, Intermedialität, Pathosformel und das serapiontische Prinzip. Zu den verschiedenen leitenden Theoretikern dieser Studie zählen in erster Linie Lessing, Clüver, Schröter, Bruhn, Mai Al-Nakib, Kumbier und, nach den theoretischen Ansätzen von Tomlinson, auch Warburg. Auf einer ganz besonderen Perspektive werden ihre Theorien ins Gespräch mit Hoffmanns gesetzt. Im dritten Kapitel wird die *Ekphrasis* als Vorrichtung in den Erzählungen *Rat Krespel* und *Die Fermate* überprüft. Das Ergebnis der entsprechenden Analysen ist die Feststellung, dass der Topos der *Ekphrasis* zu der Idee von metamusikalischen Erzählungen führt.

Schlüsselwörter: Intermedialität. *Ekphrasis*. Pathosformel. *Serapiontisches Prinzip*.

Metamusikalische Literatur. E.T.A. Hoffmann.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	<i>Selbstporträt mit physiognomischen Erklärungen des Dichters, um 1815</i>	33
Figura 2 –	Cena do conto <i>Der Musikfeind</i> [O inimigo da música] (1814)	44
Figura 3 –	Ilustração para a contracapa de <i>Meister Floh</i> [Mestre Pulga] (1822) .	45
Figura 4 –	Ilustrações para a capa e contracapa do vol. 1 de <i>Lebensansichten des Katers Murrs</i> [Reflexões do Gato Murr] (1820)	45
Figura 5 –	E.T.A. Hoffmann desenha Kunz e Dr. Med. Pfeufer	46
Figura 6 –	Karl Friedrich Schinkel, <i>Undine</i> , Ato III, cena final, Palácio das Águas de Kühleborn	60
Figura 7 –	Incêndio do Teatro Real de Berlim, <i>Schauspielhaus</i>	66
Figura 8 –	Quadro comparativo das ideias de E.T.A. Hoffmann e Arthur Schopenhauer a respeito da descrição na música	69
Figura 9 –	Quadro-estrutural da primeira parte da coleção “Os irmãos de Serapião”	107
Figura 10 –	<i>Die Fermate (Gesellschaft in einer römischen Locanda)</i>	144
Figura 11–	Quadro de J. E. Hummel (<i>Die Fermate</i>) com pontos de fuga	160

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	TOPOGRAFIA ARTÍSTICA	22
1.1	O despertar para as artes e o aprendiz	24
1.2	<i>Der reisende Enthusiast</i> [O entusiasta viajante]	28
1.1.1	<u>O mundo visível</u>	30
1.1.2	<u>O mundo audível</u>	47
2	CRUZANDO FRONTEIRAS	62
2.1	A éfrase como dispositivo intermidial	62
2.2	O fenômeno intermidial	75
2.3	A <i>Pathosformel</i> como dispositivo poético-ficcional	85
2.3.1	<u>A <i>Sapienza Poetica</i> e o fantasma da fantasia</u>	90
2.3.2	<u>O canto da alma e o <i>páthos</i> na música</u>	98
2.4	O “Princípio Serapiôntico” – Nas fronteiras da arte e da ciência	103
2.4.1	<u>“O Eremita Serapião” - O poeta e a fantasia</u>	107
2.4.2	<u>“Serapião e o Princípio serapiôntico” – O poeta e a visão</u>	115
3	PINTANDO MÚSICA NA LITERATURA	124
3.1	<i>Rat Krespel</i> [Conselheiro <i>Krespel</i>] – O poeta e a ciência	125
3.1.1	<u>A obra de arte como procedimento</u>	127
3.1.2	<u>O físico e o metafísico de Antonia</u>	131
3.2	<i>Die Fermate</i> [A <i>fermata</i>] – A suspensão e a fuga	140
3.2.1	<u>A <i>fermata</i> na música</u>	142
3.2.1	<u>O conto musical e a arte da obra</u>	146

CONCLUSÃO	163
REFERÊNCIAS	170
ANEXO A - <i>Tale à la Hoffmann</i>	176
ANEXO B - Gravuras de Carl Friedrich Thiele para a fábula <i>Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Calott</i>	177
ANEXO C - <i>Bedlam</i>	178

INTRODUÇÃO

E.T.A. Hoffmann (1776-1822) e o estudo comparado da literatura através da análise da dimensão intermidial, mais especificamente, das relações entre música e literatura em sua obra, têm sido objeto das nossas pesquisas há alguns anos. Desde então foram apresentados trabalhos a este respeito em colóquios, e artigos foram publicados em anais e revistas especializadas.

Nossas pesquisas intermidiais com o mestre da literatura fantástica iniciaram-se a partir da seleção de contos musicais de Hoffmann, organizada por José Sánchez Lopez, em espanhol, *Cuentos de Música e Músicos* (2003). A seguir, dedicamo-nos aos contos nas suas versões originais em alemão, o que resultou mais tarde nas traduções dos contos *Der Musikfeind* [*O inimigo da música*] (1814), *Die Fermate* [*A fermata*] (1815) e *Serapion und das serapiontische Prinzip* [*Serapião e o Princípio serapiôntico*] (1819), todas com vistas à publicação.

A análise dos aspectos intermidiais destes contos revelaram-se um campo fértil e um rico caminho a ser desbravado. Em Hoffmann, encontramos um *Leitmotiv* expresso pela combinação *Sinn und Gedanken*¹, que deu origem a uma reflexão sobre “O sentir e o pensar” em sua obra. Contos autorreferenciados², ensaios críticos e ficção dentro de uma mesma moldura, como por exemplo, nas *Kreislerianas*³ (1814), assim como personagens que circulavam por vários contos, em especial o maestro Kreisler, sinalizaram que as fronteiras entre as artes, em Hoffmann, não eram fechadas. Ao longo da pesquisa, como num *crescendo*, tornava-se cada vez mais claro que a relação entre música e literatura na obra deste autor não era simples, ornamental ou circunstancial. Muito além de citações, fomos encontrando nas

¹ *Sinn und Gedanken* são termos que compõem uma expressão de tradução complexa. Enquanto *Sinn* remete ao que é sentido e, por extensão, a sentimento, *Gedanken* remete a pensamentos, portanto ao que é pensado, à razão. Uma tradução menos rígida e possível em vários de seus contos seria “coração e mente”. Contudo, se considerarmos a visão do autor sobre a criação genial, como se dá na resenha dedicada à “música instrumental de Beethoven” [*Beethovens Instrumentalmusik*] (1810), veremos que Hoffmann defendia uma combinação em alto nível de inspiração e reflexão, portanto, daquilo que é sentido profundamente e pensado através do domínio da técnica. A expressão que melhor traduz esta ideia é a *besonnene Genialität*, uma “genialidade refletida”. Noutras palavras, o gênio [*Genie*], aliado à mais alta reflexão [*die höchste Besonnenheit*]. Para mais detalhes remetemos a dois artigos: VIDEIRA, Mário. *Crítica musical enquanto teoria estética em E.T.A. Hoffmann*. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.8, p.91-105, abr. 2010 e NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; RUTHNER, Simone. *O Sentir e o Pensar em E.T.A. Hoffmann*. Revista Litteris – set./2011, p. 312-331. Ambos encontram-se disponíveis virtualmente.

² Cf. NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; RUTHNER, Simone. *A dimensão intermidial em contos de Hoffmann*. In: *e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*. Nilópolis, v.3B, Número 3, Set.-Dez. 2012, p.194-209.

³ Publicadas na coleção *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815).

narrativas cada vez mais aspectos relacionados à música, resultando na revelação de toda uma complexa rede de possibilidades comparatísticas. Para este autor, de nome pautado também como uma cifra musical, E.T.A. ou Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, contemporâneo de Immanuel Kant⁴(1724-1804) e de Jean-Jacques Rousseau⁵ (1712-1778), a música é “a palavra da criação” [*Das Schöpfungswort*], termo usado pelo próprio autor no conto *Die Fermate* [*A fermata*]. Esta compreensão nos remeteu a Arthur Schopenhauer⁶ (1788-1860), para quem a música é “o coração das coisas”, e assim surgiram os estudos comparativos entre a obra de Hoffmann, a música e a filosofia do séc.XIX⁷. Articular *A metafísica da música* de Schopenhauer (1819) com a seminal resenha crítica de Hoffmann sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven, ensaio que ele chamou de *Beethovens Instrumental-Musik* [*A música instrumental de Beethoven*] (1810), por sua vez, nos abriu o caminho para o estudo do efeito estético nas representações de Hoffmann em diálogo com Friedrich Nietzsche⁸ (1844-1900), bem como sobre as relações entre a visão artística de Hoffmann e o *apolíneo* e o *dionisíaco* nietzschianos.

⁴ Ademais de conterrâneos, Hoffmann frequentou cursos de filosofia ministrados por Kant, na universidade de Königsberg, na companhia de Theodor Gottlieb von Hippel, filho de um pastor e escritor muito próximo do filósofo. O racionalismo kantiano instigou a imaginação romântica, em geral, e nutriu a fantasia de nosso contista, em particular. Kant e Hoffmann foram ficcionalmente reassociados pelo von Hippel pai, na peça teatral *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann* (1985), de Alfonso Sastre, levada ao palco em Madri (1990). A estreia mereceu a resenha “El ‘Kant-Hoffmann’ de Sastre, trabajo interesante”, no *Diario ABC* de 23 de fevereiro de 1990. Disponível como *Los últimos días de Emmanuel Kant*, na Biblioteca Virtual. www.biblioteca.org.ar/libros/200304.pdf (Acesso em 30/01/2016).

⁵ Interrelações notáveis se desdobram entre Hoffmann e Rousseau, o que se evidencia, por exemplo, no conto de fadas *Das fremde Kind* (“A Criança estrangeira”), que discute a educação infantil em termos muito próximos do *Emílio* de Rousseau, assim como em *Lebensansichten des Katers Murr* (“Reflexões do gato Murr”), autobiografia paródica que remete às *Confissões* rousseauianas, constituindo, as duas, versões que modernizam e atribuem autonomia ao gênero.

⁶ O filósofo de *O Mundo como Vontade e Representação* (1819) dedicou nesta obra um capítulo para a música, *A metafísica da música*, no qual a posiciona acima de todas as outras artes. A música para Schopenhauer é a arte suprema, na qual não reconhecemos a imitação “e nem a reprodução de qualquer ideia dos seres no mundo” (SCHOPENHAUER, 1980, p.72).

⁷ Cf. RUTHNER, Simone. *Música, a palavra da criação – Um estudo de “A Fermata” de E.T.A. Hoffmann*. In: *Cadernos do CNLF*, Vol. XVII, nr.05. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013, p.615-632; e NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; RUTHNER, Simone. *A metafísica da música entre a filosofia do séc. XIX e a contística de E.T.A. Hoffmann – Um estudo do efeito estético musical em ‘O inimigo da música’*. Revista Philologus, Ano 20, N° 60 Supl. 1: Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2014, p.298-315.

⁸ Em sua tese, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo* (1872), o filósofo alemão discute o espírito da música e a sua importância na concepção do drama musical grego, defendendo a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco no desenvolvimento da arte.

Mais recentemente, tendo por base os estudos sobre a *Pathosformel*⁹ (“fórmula emotiva”) de Aby Warburg (1866-1929) e sua aplicação na música de Claudio Monteverdi (1567-1643) pelo musicólogo contemporâneo Gary Tomlinson (2004), retrocedemos no tempo até a Renascença italiana, mais precisamente até nos depararmos com as teorias de filósofos como Giambattista Vico (1668-1744) e Marsílio Ficino (1433-1499), cujas fantasmagorias musicais encontraram no *Gesperster*¹⁰ Hoffmann divertidas representações¹¹. Adiante, estes e outros nomes merecerão uma apresentação mais detalhada.

Hoffmann tornou-se conhecido como o autor do estranho através do estudo freudiano *Das Unheimliche* (1919)¹², baseado no conto *Der Sandmann* [*O Homem da areia*] (1816). Através da fenomenologia do estranho [*Fenomenologie des Fremden*], aprofundado pelo filósofo Bernhard Waldenfels (1997)¹³, nossas pesquisas, pautadas sempre pela comparação com a música, articularam-se com o estudo da fenomenologia do estranho na música¹⁴, através do conto *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel*], de 1817.

Noutras palavras, estudar a obra literária deste escritor fez emergir exponencialmente o músico, compositor, crítico e esteta musical E.T.A. Hoffmann. Com isto queremos também dizer que a música está presente em sua obra de diversas maneiras: da superfície às

⁹ Conceito que define gestos de expressão intensificada nas representações visuais, cunhado pelo historiador da arte hamburguês no início do século XX, mas demorou mais de cinquenta anos para ser valorizado. Foi resgatado por Giorgio Agamben, Didi-Hubermann, André Chastel, Philippe-Alain Michaud e outros, a partir dos anos 1970.

¹⁰ Com a publicação de *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815), a primeira coleção de contos, em quatro volumes, Hoffmann torna-se um *best-seller* nos países de língua alemã e por causa das suas *Spuckgeschichten* (“histórias de fantasmas”), ganha o apelido de “fantasma” [*Gesperster*] Hoffmann (ANDRIOPOULUS, 2014, p.115).

¹¹ Cf. RUTHNER, Simone. *E.T.A. Hoffmann e o Canto Fantasmal - diálogo com Gary Tomlinson*. (Aguarda publicação nos anais do Simpósio XII *Relação entre Artes: Insólitas Variações*, inserido no VI Encontro Nacional *O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional*, XIV Painel *Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional, Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Instituto de Letras da UERJ, de 30 de março a 1º de abril de 2015) e cf. RUTHNER, Simone. *E.T.A. Hoffmann e Aby Warburg: Relações entre a Pathosformel e o Princípio Serapiôntico*. In: Anais do 1º Congresso da Associação Brasileira de Estudos Germanistas – ABEG, USP – São Paulo, 9-11 novembro 2015, p.213-220. Disponível em: <http://germanistik-brasil.org.br/wp-content/uploads/2016/05/Simone-Ruthner.pdf>

¹² Cf. FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche*. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V. Wien – Leipzig – Zürich*: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919, p.297-324. As traduções brasileiras apresentam os títulos *O ‘estranho’ (1919)* e *O inquietante (1919)*, de 1996 e 2010 respectivamente, cf. referências bibliográficas ao final.

¹³ Cf. WALDENFELS, Bernhard. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, vol.1, p.16-65.

¹⁴ Cf. WALDENFELS, Bernhard. *Hörwelt als Lebenswelt. In: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, vol. 3, p.179-200. Disponível em: http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=69&rubrik=7 (Acesso em: 10/09/2015).

profundezas, no familiar e no estranho, da teoria para a ficção, do mundo exterior ao interior e na expressão do *páthos* romântico, mas também no irracional e no arcaico. Em Hoffmann, a música é uma potência criativa que alimenta e impulsiona a sua obra literária.

Se a música em si desempenha uma importância extrema para Hoffmann, enorme é sua relevância para o deciframento de suas narrativas. Klaus Günzel, em *E.T.A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten* [*E.T.A. Hoffmann: Vida e obra em cartas, autotestemunhos e documentos de época*], muito bem constatou que:

Über der Musik ist Hoffmann zum Dichter geworden, sie ist die Conditio sine qua non für seine gesamte künstlerische Existenz geblieben. Es gehört zu den zahlreichen mißverständnissen, denen sein dichterisches Schaffen später ausgesetzt war, daß man es verabsolutiert hat und nach rein literarischen Gesichtspunkten beurteilen und verstehen wollte, daß man völlig vergaß, hinter dem Schriftsteller den Musikanten zu entdecken (GÜNZEL, 1979, p.11).

Através da música é que Hoffmann se torna poeta, ela ficou sendo a *Conditio sine qua non* para toda a sua existência artística. Um dos diversos equívocos, aos quais foi sujeitada a sua obra poética mais tarde, foi a sua absolutização e tentativa de avaliá-la e compreendê-la através de pontos de vista puramente literários, a ponto de se ter esquecido completamente o músico a ser descoberto por trás do escritor.¹⁵

Partindo, então, da experiência artística de E.T.A. Hoffmann e da categoria retórico-poética que assoma em contos escolhidos de sua autoria, para dotar o discurso verbal de qualidades visuais e acústicas inerentes à expressão musical, em particular, e artística, em geral (pintura, desenho, caricatura e teatro, principalmente), através da écfrase encontramos uma solução epistemológica para alcançar a forma de todo original presente nas narrativas musicais que integram o *corpus* desta dissertação.

Estudar a dimensão ecfástica em Hoffmann permite analisar as representações artísticas em sua obra e identificar estratégias de criação que, não só peculiarizam o estilo deste escritor, como também determinaram a reativação de um dos mais antigos expedientes poéticos e a abertura de vertentes para o próprio gênero narrativo (adaptação interartística, autobiografia ficcional, metaficção etc.). Para o nosso enfoque musical, propomos uma ampliação, por um lado, da noção de *Pathosformel* warburguiana, que parte das representações visuais, e por outro, da própria definição de écfrase, para o campo da música. A *Pathosformel* articula-se com a écfrase através das representações do *páthos*, outro conceito adotado para explicar as mais antigas manifestações na arte envolvendo sentimento e razão.

¹⁵ Todas as traduções nesta dissertação são de nossa autoria, à exceção dos casos em que o nome do tradutor é mencionado.

Neste sentido, o estudo do “Princípio serapiôntico” através dos contos *Der Einsiedler Serapion* [*O Eremita Serapião*, 1819] e *Serapion und das serapiontische Prinzip* [*Serapião e o Princípio serapiôntico*, 1819] revelou-se fecundo, como veremos, tanto para a análise das representações, quanto para a compreensão dos procedimentos criativos. Além do estudo do “Princípio serapiôntico” através dos contos acima, integram o *corpus* desta pesquisa dois outros contos: *Die Fermate* [*A fermata*, 1815]¹⁶, introduzido por um dos irmãos de Serapião, com uma complexa *Ouverture* ecfástica, e *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel*, 1817]¹⁷, cujas estranhas representações remetem ao aspecto metafísico da música. Citações de vários outros contos, como é o caso do conto *Der Musikfeind* [*O inimigo da música*, 1814], ou cartas e recortes de resenhas serão feitas, a fim de iluminar os procedimentos abordados.

Como base para as nossas reflexões teóricas, valemos-nos da noção de intermedialidade revista e ampliada por Claus Clüver (2007), tendo em mente as modalidades intermediais discernidas por Jens Schröter (2011). Perseguiremos nelas as noções de écfase e, com a musicóloga Siglind Bruhn (2008), uma possibilidade de abordagem musical da écfase. Para a melhor compreensão do fenômeno, encontramos nos estudos sobre a *Kreisleriana* de Schumann¹⁸ de Mônica Vermes (2007) um movimento inverso da écfase, através do qual a *Kreisleriana* de Hoffmann surge como obra de partida para a representação musical. Mai Al-Nakib (2005), escritora e teórica do Kuwait, nos forneceu suporte para a abordagem da écfase musical na literatura através da noção de “permuta ecfástica” como desterritorialização, baseada nas teorias de Deleuze e Guattari (1980, apud Al-Nakib, 2005). Outra contribuição inestimável para o desenvolvimento de nossas análises, devemos a William Kumbier (2001), teórico de Michigan, que nos forneceu material pertinente à ideia de metanarrativas em Hoffmann, através do estudo da écfase em seus contos. Falar em cruzamento de fronteiras significa sempre falar em Lessing¹⁹ e sua obra seminal, *Laocoonte*, e

¹⁶ Publicado pela primeira vez em *Frauentaschenbuch für das Jahr 1816* [*Livro de bolso para senhoras para o ano de 1816*], de De la Motte Fouqué, em Nürnberg (1815).

¹⁷ Publicado pela primeira vez sob o título de *Ein Brief von Hoffmann an Herrn Baron de la Motte Fouqué* [*Uma carta de Hoffmann ao Senhor Barão de La Motte Fouqué*] no *Frauentaschenbuch für das Jahr 1818* [*Livro de bolso para senhoras para o ano de 1818*], em Nürnberg (1817). É republicado sem título na coleção *die Serapionsbrüder* [*Os irmãos de Serapião*, 1819].

¹⁸ Robert Schumann (1810-1856), o conhecido músico alemão, pianista, compositor e crítico musical, foi obcecado pela literatura de Hoffmann. A composição, um ciclo em oito movimentos para piano, dedicada a Chopin, se inspira no protagonista hoffmaniano Johannes Kreisler e nas suas ideias sobre a música.

¹⁹ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), poeta, esteta, dramaturgo, teórico e crítico literário, autor de *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [*Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*] (1766).

estudar a relação entre literatura e música não poderia deixar de incluir os estudos do germanista e comparatista, especialista em *Word and Music Studies*, Steven Paul Scher (1936-2004). Scher dedicou vários estudos ao Romantismo, dentre eles muitos sobre Hoffmann.

Aby Warburg é o historiador da arte e cientista da cultura [*Kulturwissenschaft*] que nos trouxe a noção de *Pathosformel*, e Gary Tomlinson (2007), o musicólogo que foi em busca da *Pathosformel* na música. Propomo-nos aqui a verificar de que forma a éfrase e a *Pathosformel* se relacionam, e como podem contribuir no deciframento das estratégias criativas em Hoffmann.

Músico, pintor, caricaturista, poeta, escritor e jurista, Hoffmann foi um artista intermidial por excelência, e sua literatura incorporou este aspecto nas narrativas.

Aqueles que estudam E.T.A. Hoffmann sabem que ele foi um caricaturista de mão-cheia e admirava o pintor francês Jacques Callot (1592-1635), que trabalhou em Florença com artistas renascentistas. Os que leram mais do que os poucos contos traduzidos para o português, saberão também da importância de Albrecht Dürer, Salvator Rosa, Rafael, Rubens, Hummel e outros mais que integram a galeria das Belas Artes e o campo de referências de seus contos. Deste modo, cabe lembrar que Hoffmann, além de admirador dos mestres da pintura, também se dedicou a estudar e aprender a arte da pintura e do retrato. Para este fim, salientamos o pesquisador Helmut Göbel (1992), cujas pesquisas nos forneceram informações pertinentes.

Como músico, compositor, esteta e crítico musical, a vivência musical de E.T.A. Hoffmann revela um entrelaçamento de mundos, no sentido de Waldenfels²⁰. Hoffmann, ao relacionar a música ao mundo da vida, o faz de incontáveis formas. Em suas narrativas, encontram-se referências diversas a peças ou obras musicais, gêneros e estilos, trechos de árias e canções, métodos e teóricos da música, instrumentos e suas tecnologias, cenas do convívio com músicos, compositores, regentes, coralistas, maestros, intérpretes, divas, locais de apresentações - como teatros, igrejas, clubes - e suas formas de apresentação - por exemplo a *Hausmusik*, que deu origem ao que hoje conhecemos por música de câmara, ou as batalhas de cantores, novamente tão atuais, além dos saraus, concertos e óperas. Todos estes mundos da vida musical e cultural encontram-se interligados entre si, à história da música através das

²⁰ Referimo-nos à ideia de um mundo singular [*Sonderwelt*], entrelaçado por uma rede de mundos interligados e trespassados entre si [*Sonderwelten*], exposta por Bernhard Waldenfels em seus estudos sobre a fenomenologia do estranho, articulados com a música, no ensaio *Hörwelt als Lebenswelt* [*O mundo audível como mundo da vida*]. Para a referência, cf. nota 14.

épocas mais distantes, como o Medieval, e a todas as demais até a sua época, como o Barroco, o Classicismo, a *Empfindsamkeit*²¹, o *Sturm und Drang* e o Romantismo.

Para Hoffmann, contudo, a música ainda é muito mais do que isto: ela abre as portas para um reino maravilhoso, do fantástico, do inefável, ou seja, uma possibilidade de, ainda que cercados pelo mundo da vida, vislumbrarmos o sublime, o maravilhoso, que transcende este mundo. A música, feita pelo homem na terra, apresenta-se para o mestre do fantástico como uma escada para um mundo mais elevado, no qual todas as preocupações terrenas são deixadas para trás, para nos entregarmos a uma indizível saudade, ou melancolia [*eine unausprechliche Sehnsucht*].

Assim sendo, é nosso intuito aqui também prestar uma homenagem a E.T.A. Hoffmann, o músico que na literatura encontrou um espaço de possibilidades musicais. Neste sentido, as pesquisas de Ulrich Leyendecker (1992) sobre Hoffmann como músico e compositor foram sugestivas e apontaram situações discursivas em que as propriedades da música são como que transportadas²² para o discurso verbal.

Não é nossa intenção apresentar uma biografia do autor, mas sim, chamar a atenção para os aspectos que interessam ao estudo das representações artísticas, nos contos musicais por ele produzidos. Detalhes biográficos do autor encontram-se recolhidos por Klaus Günzel (1979), através do seu minucioso trabalho, utilizado como base para biografias mais recentes, como por exemplo, a de Rüdiger Safranski (2000). Várias outras fontes foram consultadas, como os estudos biográficos de Peter Braun (2004) e Martin Hürlimann (1946), a vasta correspondência e diários do próprio Hoffmann, ou os relatos de seu melhor amigo, Theodor Gottlieb von Hippel. Peter Lachmann (2011) apresenta em suas pesquisas um interessante e, cremos, novo ponto de vista, nomeadamente o de E.T.A. Hoffmann na Silésia, atualmente, região da Polônia. Novo, pois dedica-se a estudar o impacto da natureza na região das Montanhas Gigantes [*Riesengebirge*] no autor e sua obra²³. Os dados biográficos, ainda que

²¹ Estilo musical que teve sua origem na corrente literária de mesmo nome, durante o Iluminismo da segunda metade do séc.XVIII, no norte da Alemanha, em especial entre 1740 e 1780. A palavra *empfindsam* surgiu como uma sugestão de Lessing para a tradução da palavra inglesa *sentimental* da obra de Richardson *Sterne e Goldsmith Sentimental Journey (Empfindsame Reise)*, em 1768. Em oposição ao racionalismo pregado pelos iluministas, esta corrente buscava atingir os sentimentos mais profundos da alma humana, tornando a música da *Empfindsamkeit* rica em expressividade.

²² Emprego aqui o termo técnico “transporte”, procedimento que faculta a mudança de uma pauta de um tom a outro, ou mesmo a mudança de voz (de soprano para meio-soprano ou contralto etc.).

²³ Lachmann chama a atenção para as três viagens de Hoffmann à Silésia, e traz ao palco exuberantes e poéticas descrições da paisagem das montanhas feitas pelo autor do fantástico e do duplo, tão estudado a partir de lugares interiores e fechados.

periféricos ao estudo, não podem ser ignorados no caso deste escritor-artista, razão pela qual incluímos esta abordagem no desenvolvimento de nossa pesquisa.

No primeiro capítulo abordaremos a experiência intermidial do autor, a partir de um levantamento topográfico-artístico. Aqui salientamos o despertar de Hoffmann para as artes e os primeiros anos de formação, para, em seguida, o vemos como artista plástico e músico, duas marcas indissociáveis da contística por ele produzida. De sua biografia selecionamos fatos, períodos ou episódios-chave, com o intuito de iluminar, em E.T.A. Hoffmann, sua particular relação com as artes. Recortes ilustrativos de contos, cartas e relatos diversos acompanham a planta interartística que subjaz e em parte irrompe sob a forma intermidial, nos contos.

No segundo capítulo, com base nos teóricos acima citados, dedicamos-nos ao cruzamento de fronteiras entre as artes, empreendido por Hoffmann. Começamos por buscar as relações entre os conceitos de écfrase e intermidialidade. A seguir, focalizamos as fantasmagorias de Aby Warburg articuladas pelo musicólogo Gary Tomlinson, que evidenciam a presença de *Pathosformeln* na música. Observamos também que as representações do *páthos* se transpõem para a literatura de E.T.A. Hoffmann através de um peculiar processo ecfástico – a écfrase musical. O capítulo culmina na abordagem do “Princípio serapiôntico”, estudado a partir da sua antologia, e também em articulação com o princípio da *Pathosformel*.

O terceiro e último capítulo é essencialmente analítico. Testamos a écfrase como dispositivo intermidial, nos contos *Die Fermate* e *Rat Krespel*. No contexto da nossa particular abordagem, propomos a ideia de uma narrativa à qual passamos a chamar “metamusical”.

1 TOPOGRAFIA ARTÍSTICA

Iniciamos nossa exposição salientando o quanto Hoffmann esteve envolvido com a música e a pintura, ou o desenho, afinal, “sua alma pertencia às artes” [*Seine Seele gehörte den Künsten*] (GÜNZEL, 1979, p.37). É indiscutível que suas experiências artísticas tiveram grande influência na produção de sua obra literária.

No dia 16 de outubro de 1803, em Plock (Płock), à época, antiga Prússia, enquanto compunha a música para a peça *Die lustigen Musikanten* [*Os alegres músicos*]²⁴, Hoffmann anota em seu diário: “Se eu nasci para pintor ou para músico?” [*Ob ich wohl zum Maler oder zum Musiker geboren wurde?*]²⁵, e fazendo troça, segue anotando: “Tenho que apresentar a pergunta ao Presidente B. ou me informar com o Supremo Chanceler, eles deverão saber”²⁶. Na companhia de um irresistível espírito zombeteiro, no dia seguinte transforma o seu dilema numa questão tragicômica: “Trabalhei o dia inteiro! – Oh, céus! Eu me torno cada vez mais Conselheiro do Estado – Quem teria pensado nisto há três anos? A musa esvaeceu – A poeira das pastas torna a vista sombria e nebulosa”²⁷.

Hoffmann era elogiado no trabalho jurídico por ser “incansavelmente dedicado, habilidoso e prestimoso” [*anhaltend fleißig, geschickt und brauchbar*]²⁸ (SAFRANSKI, 2000, p.162). Dono de uma energia incrível, ao mesmo tempo que cumpria com eficiência suas tarefas jurídicas, compunha, organizava eventos musicais, escrevia, estudava e lia muito, fazia caricaturas e pintava. Nas palavras de Helmut Göbel, Hoffmann oscilava entre os mundos:

²⁴ *Opereta*, ou *Singspiel* em dois atos, estreada em Varsóvia a 6 de abril de 1805 (BRAUN, 2004, p.71), sobre texto de Clemens Brentano (1804). Este gênero alemão, popular e de entretenimento, representado por trupes de artistas, tem grande afinidade com a *Ballad Opera* inglesa e a *Opéra comique* francesa; surge na Alemanha do séc. XVIII, em oposição à ópera italiana. Em seu enredo, intercalam-se diálogos com trechos cantados, muitas vezes retomando temas de canções populares, e as tramas, geralmente cômicas, com frequência incluíam elementos de magia, mistério, ou criaturas fantásticas.

²⁵ Cf. HOFFMANN, E.T.A. *Autobiographische und musikalische Schriften*. In: *Werke* Vol.1. (Org. Hürlimann) 1946, p.208.

²⁶ No original: *Ich muß die Frage dem Präsidenten B. vorlegen oder mich bei dem Großkanzler darnach erkundigen, die werdens wissen*. (HOFFMANN, 1803 apud HÜRLIMANN, 1946, p.208)

²⁷ No original: *Gearbeitet den ganzen Tag! – O weh! Ich werde immer mehr zum Regierungsrat – Wer hätte das gedacht vor drei Jahren? Die Muse entflieht – Der Aktenstaub macht die Aussicht finster und trübe!* (Id., ibidem, nota 26)

²⁸ Safranski cita as palavras do *Regierungspräsident* de Varsóvia, von Danckelmann, em 1805.

Um dia Hoffmann quer, sobretudo, ser pintor, depois novamente a música tem para ele prioridade. Noutra dia ele vê toda sua trajetória artística somente na penumbra e procura o apoio material, e até mesmo espiritual, na sua profissão de juiz. Mas então, novamente: ‘As pastas serão jogadas no quarto ao lado, e então eu desenho, componho e faço poesia do jeito que vier’ [...].²⁹

Tal como o maestro *Kreisler* circula pelos contos, Hoffmann circulava por mundos distintos: o mundo jurídico, que, da sua particular perspectiva, era o mundo do seu ganhapão³⁰, quando o mundo das artes insistia em permanecer no território dos sonhos; e o mundo das artes, em todos os momentos em que o sonho se tornava realidade. Numa das falas de Theodor, em *Die Serapiensbrüder* [*Os irmãos de Serapião*] (1819-1821), o protagonista defende a sua inclinação de sempre trazer o fabuloso [*das Märchenhafte*] para o presente [*in die Gegenwart*], para dentro da vida real. Ao defendê-la, o autor nos apresenta, não somente um princípio teórico para a contística, mas também, o que poderíamos chamar de um princípio poético para a própria vida entre mundos:

Quero dizer, que a base da escada para o céu, pela qual se quer subir às regiões mais altas, deve estar presa à vida, de forma que qualquer um também possa subir por ela. Encontrando-se então, cada vez mais e mais no alto, em um fantástico reino mágico, ele acreditará que este reino ainda pertence à sua vida, e que dela ele na verdade é a parte mais esplêndida e maravilhosa. É o belo e exuberante jardim de flores que está à sua porta, pelo qual ele pode passear para o seu sublime deleite, uma vez que tenha se decidido a deixar os muros sombrios da cidade.³¹

Perseguindo esta visão, o gênio de Hoffmann encontrou, com a pena, a tinta e a música, como veremos, um modo de entrelaçar os mundos, ligando sonho à realidade, proporcionando ao homem, em meio à vida, a experiência do fantástico, daquilo que está para além do mundo que o cerca.

²⁹ No original: *Mal will Hoffmann vor allem ein Maler sein, dann wieder hat die Musik bei ihm Vorrang. Ein anderes Mal sieht er seine gesamte künstlerische Laufbahn nur noch im schlechtesten Licht und sucht die materielle und wohl auch seelische Unterstützung in seinem Beruf als Richter. Doch dann wieder auch: ‚Die Akten werden in die Nebenkammer geworfen, und dann zeichne, komponire und dichte ich wie’s komt‘ [...].* (GÖBEL, 1992, p.152)

³⁰ O próprio autor referia-se à ciência do direito como a “ciência do pão” [*Brotwissenschaft*], e nela o multitalentoso Hoffmann viu, segundo Günzel (1979, p.37), uma possibilidade de sair logo de casa.

³¹ No original: *Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann, immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem phantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben. Es ist ihm der schöne prächtige Blumengarten vor dem Tore, in dem er zu seinem hohen Ergötzen lustwandeln kann, hat er sich nur entschlossen, die düstern Mauern der Stadt zu verlassen.* (HOFFMANN, 2004, p.3714-5)

1.1 O despertar para as artes e o aprendiz

Descendente de uma família de juristas por parte da mãe, e de pastores e professores por parte do pai, que ascendera socialmente tornando-se advogado no tribunal da corte prussiana, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann nasceu a 24 de janeiro de 1776 na então capital da Prússia Oriental, Königsberg (SAFRANSKI, 2000, p. 15).

O pai, Christoph Ludwig Hoffmann, aos 31 anos, aos olhos da família Doerffer era um bom partido para Lovisa Albertina Doerffer, uma acanhada jovem de dezenove anos, segundo Günzel (1979, p.25), muito beata e cercada de preconceitos pietistas. Mas, segundo Safranski, ele não correspondeu ao que a família esperava dele:

Ele não era de fazer carreira, bebia, amava a música, também fazia um pouco de poesia e descuidava das suas atribuições. Nem um funcionário organizado, nem um marido estável, difícil de suportar para Lovisa Albertina, a mãe, cujo mundo era a opinião das pessoas, os deveres da compostura e o asseio da ordem doméstica.³²

O casamento desfez-se em 1778, quando o pequeno Ernst contava dois anos de idade. A mãe voltou com o filho mais novo para a casa dos Doerffer e, de acordo com seus biógrafos, pouco dele se ocupou. Seu irmão mais velho, Johann Ludwig, de 1768, ficou com o pai, que pouco tempo depois se muda para Insterburg (SAFRANSKI, 2000, p.16).

Na casa dos Doerffer, quem o acolheu amorosamente, primeiro, foi a *Tante Füßchen* [tia Pezinhos], Charlotte Wilhelmina. Sua voz e seu canto estiveram com Hoffmann sempre no coração e na memória, o que deu origem ao motivo *In Sinn und Gedanken* em *Der Musikfeind* [O Inimigo da música] (1814)³³. Ela, porém, faleceu um ano depois, quando Hoffmann tinha três anos. Quem então se dedicou a ele foi a tia Johanna Sophie Doerffer, uma jovem alegre e sociável, a única que o entendia e o cercava de mimos. Ela sempre ouviu e incentivou o sobrinho e era ela quem, mais tarde, lhe arranjava professores de música (BRAUN, 2004, p.31).

³² No original: *Er war nicht karrierebewußt, trank, liebte das Musizieren, dichtete auch ein wenig und vernachlässigte seine Amtsgeschäfte. Kein ordentlicher Beamter, kein solider Ehemann, schwer zu ertragen für Lovisa Albertina, die Mutter, deren Welt die Meinung der Leute, die Pflichten des Anstandes und die Reinlichkeit der häuslichen Ordnung war.* (SAFRANSKI, 2000, p.16)

³³ Este *Leitmotiv* será mencionado mais adiante. Para o estudo sobre o conto *Der Musikfeind* em relação ao motivo *In Sinn und Gedanken*, remetemos a: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; RUTHNER, Simone. *O Sentir e o Pensar em E.T.A. Hoffmann*. Revista Litteris – ISSN: 19837429 n.8 – setembro 2011, p. 312-331. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/51410346/312-o-inimigo-da-musica-a-o-sentir-e-o-pensar-em-eta-hoffmann-3>. Acesso em: 03/02/2016.

O pequeno Ernst ficou no quarto do tio Otto Wilhelm Doerffer, o único homem na casa, e que resolveu empenhar-se para dar ao menino noções de disciplina e ordem. Segundo Günzel (1979, p.31), o tio Otto, “der O-Weh-Onkel”³⁴, como Hoffmann o apelidou mais tarde, era um homem metódico e puritano, tinha horário para tudo. Sua “organizada dieta vegetativa” consistia nas atividades de “dormir, comer, beber, dormir novamente, comer novamente” [*Schlafen, Essen, Trinken, wieder Schlafen, wieder Essen*] (Id., ibidem) e, de quando em vez, um pouco de leitura e música para digestão, tudo ordenado e distribuído em horas e minutos. Foi ele quem iniciou Hoffmann na música, dando-lhe aulas de piano e, apesar de todo aquele rigor metódico e monótono, era ele quem promovia concertos em casa [*Hauskonzerte*], com a família e conhecidos. Estes eram para o menino, em meio àquele “deserto espiritual”, momentos de grande alegria, nos quais era possível vislumbrar um outro mundo: o reino maravilhoso da arte musical. Tais momentos marcaram profundamente o autor, que os guardou na memória e os entrelaçou com a fantasia em seus contos (mais uma vez é necessário mencionar *Der Musikfeind* [*O inimigo da música*], cujo cenário remete diretamente a esta vivência infantil). Para Günzel, talvez ali se encontre o despertar do seu amor pela música:

Das poucas alegrias concedidas a Hoffmann em meio a erma desolação da sua juventude, faziam parte os concertos em casa, que o tio realizava com parentes e amigos e que lançaram os alicerces ao seu amor pela música, que depois deveria se tornar a grande paixão de sua vida.³⁵

Quarta-feira era o dia em que o tio visitava velhos conhecidos, e Hoffmann ficava a sós, entregue ao seu próprio espírito. O tio possuía livros, algo raro na época, e era então a oportunidade de ler nos livros do tio, fantasiar ao piano, o que, muitas vezes, fazia também na companhia do seu grande amigo e parceiro, Theodor Gottlieb von Hippel.

Ainda na infância, por volta de 1781 ou 1782, Hoffmann foi enviado à *Burgschule*³⁶ por quase dez anos. Nesta escola conheceu, ainda menino, Gottlieb von Hippel, que se tornou

³⁴ O.W. são as iniciais de Otto Wilhelm, de onde surge a brincadeira para Hoffmann. Sendo “Oh, Weh!” uma interjeição para lamentar-se, uma tradução possível do apelido seria “o tio ai, meu Deus!”

³⁵ No original: *Zu den wenigen Freuden, die Hoffmann inmitten seiner öden Wüstenei seiner Jugendzeit beschieden waren, gehörten die Hauskonzerte, die der Onkel mit Verwandten und Freunden ausführte und die in dem kleinen Ernst den Grund zu seiner Liebe zur Musik gelegt haben, die dann die große Leidenschaft seines Lebens werden sollte.* (GÜNDEL, 1979, p. 27)

³⁶ Uma das quatro escolas mais antigas de Königsberg, fundada em 1658 como uma escola paroquial, passa a Escola Latina Reformada. A partir de 1720 recebe cada vez mais alunos luteranos, como é o caso de E.T.A. Hoffmann.

o seu melhor amigo. Na *Burgschule*, o professor e diretor Dr. Stephan Wannowski teria reconhecido e incentivado o seu talento acima da média para as artes. Tal constatação resulta para o menino de Königsberg em aulas de piano, violino e desenho: “Hoffmann cantava bem, aos treze anos começou a compor, e com o Professor Christian Saemann aprendeu desenho”³⁷.

Contando sempre com o apoio e a ajuda da tia, Hoffmann segue estudando música. Com o organista da catedral de Königsberg estudou composição, aprendendo a técnica do baixo contínuo e do contraponto (BRAUN, 2004, p.34). Peter Braun (Ibidem, p.35) salienta que, quanto mais Hoffmann se desvencilhava de casa graças ao colégio e às aulas, mais se lhe revelavam os mundos da música e da literatura.

Königsberg era uma cidade rica e promissora, com vida artística animada. Hoffmann frequentava o teatro e a ópera quando possível, pois nem sempre podia arcar com o preço dos ingressos. Impressionou-se com a ópera de Salieri e de Mozart. Deste último, assistiu à ópera *Don Giovanni*, apresentada na capital prussiana como *Don Juan*, e também à insuperável *A Flauta Mágica* [*Die Zauberflöte*] (SAFRANSKI, 2000, p.45). Sua admiração por Mozart é conhecida, e a mudança do seu próprio nome de “E.T.W.[Wilhelm]” para “E.T.A.[Amadeus]” Hoffmann deve-se a ela. O nome artístico aparece pela primeira vez, impresso, na partitura de *Die lustigen Musikanten*³⁸, em 1805, em Varsóvia (BRAUN, 2004, p.71).

Hoffmann foi também um grande leitor. Desde os tempos de escola lia, até ficar com os olhos vermelhos, autores como Sterne, Swift, Shakespeare, Goethe, Schiller, ou obras de gêneros menos conhecidos, como o romance da “sociedade secreta” [*Geheimbundroman*] *Der Genius* [*O Gênio*]³⁹, de Carl Friedrich August Grosse (1768-1847). As *Confissões* [*Bekenntnisse*]⁴⁰ de Rousseau (1712-1778), um volumoso livro de 500 páginas, Hoffmann teria lido na sua juventude quase vinte vezes (SAFRANSKI, 2000, p.55). Dos clássicos aos contemporâneos, fábulas, lendas, mitologia, calendários, leitura crítica e científica, Hoffmann lia tudo o que conseguia – basta um breve olhar em sua literatura para o comprovarmos.

³⁷ No original: *Hoffmann sang gut, mit dreizehn begann er zu komponieren, und bei Johann Christian Saemann lernte er Zeichnen.*(BRAUN, 2004, p.35)

³⁸ Cf. nota 24.

³⁹ *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C*[Carl] von G**[Grosse]*. Romance publicado anonimamente entre 1791 e 1795 em quatro partes, em Halle, na Alemanha.

⁴⁰ O original de Jean Jacques Rousseau, *Confessions*, surge entre 1782 e 1789 em 12 volumes. A versão alemã lida por Hoffmann, em 1870.

Entretanto, por trás do grande leitor, também desabrochava o escritor. Sem dúvida, Hoffmann desde cedo quis “tornar-se artista, nada mais”⁴¹. Por volta de 1795, começa a escrever, conforme atesta a sua carta de 25 de outubro:

O recolhimento associado às felizes horas da autoria começa a me seduzir. Quando então eu à noite me sento, minha obra diante de mim, e quando a minha fantasia reproduz milhares de ideias, que se produzem em minha mente – então eu me perco assim completamente neste mundo novo criado, e esqueço todo o amargo do presente.⁴²

Aos vinte anos, Hoffmann teria escrito dois volumosos romances (desaparecidos) ao estilo do *Genius* de Grosse, mas não encontrou quem os publicasse (SAFRANSKI, 2000, p.55). Eram eles: *Cornaro*, *Memoiren des Grafen Julius von S.* [*Cornaro, memórias do conde Julius de S.*] e *Der Geheimnisvolle* [*O misterioso*].

Sua habilidade autoral ainda não viera a público quando, aos dezoito anos, resolve testar suas habilidades de pintor com o tio do seu querido amigo Hippel. Helmut Göbel, em *E.T.A. Hoffmann als Maler und Zeichner* [*E.T.A. Hoffmann como pintor e desenhista*] (1992), relata a carta de outubro de 1794, na qual Hoffmann confessa ao amigo que enviara ao tio deste, incognitamente, duas pinturas de sua autoria, com o intuito de que o tio as avaliasse. Hoffmann tencionava ouvir uma opinião especializada, embora o tio de Hippel não fosse um grande conhecedor, pois apenas colecionava quadros (GÖBEL, 1992, p.151).

Já em relação à música, além de compositor, nesta mesma época, o jovem Hoffmann já se sentia em condições de lecionar (HÜRLIMANN, 1946, p.8), e começa a ensinar canto e música, enquanto concluía o estudo das ciências jurídicas.

No ano seguinte, em 1795, passa no exame para *Auskultator*, que o habilita ao estágio de ouvinte no tribunal. Pouco depois, é aprovado também no exame para o segundo estágio, o *Referendar*. Peter Lachmann bem se utiliza da metáfora da crisálida [*Verpuppung*] para falar do momento em que Hoffmann se encontrava:

Em 1796, Hoffmann era ouvinte estagiário recém-formado, portanto estava, como ouvinte, mais ou menos após o primeiro e antes do segundo exame, e por isto, no nível mais baixo da sua posterior e tão brilhante trajetória pública. A metáfora da ‘crisálida’ não se refere somente ao outro lado da sua carreira, a do ‘homem das

⁴¹ No original: *Er wollte Künstler werden, nichts sonst.* (BRAUN, 2004, p.38)

⁴² No original: *Die Eingelegenheit verbunden mit den glücklichen Stunden der Autorschaft fängt an für mich Reiz zu haben. Wenn ich dann des Abends sitze, mein Werk vor mir, und wenn meine Fantasie tausend Ideen verfielfältiget, die sich in mein Gehirn erzeugen – dann verliere ich mich so ganz in diese neu erschaffne Welt, und vergesse darüber alles bittre der Gegenwart.* (HOFFMANN, 1795 apud BRAUN, 2004, p.38)

pastas’ e juiz criminal Hoffmann, frequentemente tão odiado por ele. Ela refere-se, sobretudo, ao escritor, desenhista e compositor, o multitalento fugido de Königsberg que, pelo menos aos próprios olhos, já passara suficientemente por várias provas de talento, em todos os territórios da sua tríade criativa: ‘Minha música – minha pintura – minha autoria’.⁴³

Em 1796, Hoffmann muda-se para a casa do tio Johann Ludwig Doerffer em Glogau, uma pequena cidade na antiga Silésia. Lá começa a atuar naquilo que viria a chamar de “emprego ganha-pão” [*Brotberuf*] (GÜNZEL, 1979, p.61). Para Lachmann (2011, p.22), Königsberg, a capital da província da Prússia Oriental, cuja animada vida cultural e intelectual de provinciana nada tinha, “havia lhe oferecido impulsos suficientes e respectivas possibilidades e locais de formação, a fim de avançar experimentalmente por todos estes três campos”⁴⁴ e, partir para Glogau, um “verdadeiro ninho provinciano” [*das wahre Provinznest*], foi o que o próprio Hoffmann considerou como ir para o “exílio”.

1.2 *Der reisende Enthusiast* [O entusiasta viajante]

Nos anos que se seguem, Hoffmann cruzará muitas fronteiras, em vários sentidos. Geograficamente ele passará por várias cidades⁴⁵, num contexto em que, por causa das Guerras Napoleônicas (1803-1815), as próprias linhas demarcadoras das fronteiras nacionais oscilavam. O olhar atento e a capacidade de descrever lugares renderam-lhe fama mais tarde, a ponto de ser considerado um autor de “escrita topográfica” [*topographische Schreibweise*] (LACHMANN, 2011, p.13). Segundo Peter Lachmann, talvez esta fama se associe a alcunhas que lhe deram alguns de seus mais prestigiosos leitores, como Honoré de Balzac, para quem Hoffmann foi o primeiro “contista berlinense” [*conteur berlinois*], ou Julius Rodenberg, que o

⁴³ No original: *1796 war Hoffmann frischgebackener Auskultator, also in etwa Zuhörer nach dem Ersten und vor dem Zweiten juristischen Examen, stand demnach auf der untersten Stufe seiner späteren, so glanzvollen Beamtenlaufbahn. Die Metapher der ‘Verpuppung’ betrifft nicht nur diese Kehrseite seiner Karriere, die des so häufig von ihm verhassten ‘Aktenmanns’ und Strafrichters Hoffmann. Sie bezieht sich vor allem auf den Schriftsteller, Zeichner und Komponisten, auf das Königsberg geflohene Multitalent, das zumindest in den eigenen Augen bereits hinreichend viele Talentproben bestanden hatte, auf allen Gebieten seiner kreativen Triade: ‘Meine Musik – mein Malen – meine Autorschaft [...]’.* (LACHMANN, 2011, p. 21)

⁴⁴ No original: [...] *hatte ihm genügend Impulse und entsprechende Ausbildungsmöglichkeiten und –stätten geboten, um alle diese drei Felder versuchsweise zu beschreiten.* (Id., ibidem, p.22)

⁴⁵ Depois de Königsberg, Hoffmann mudou de cidade a cada dois anos, passando por Glogau, Berlim, Posen e Plozk. Em Varsóvia viveu por três anos, de 1804 a 1807, e de lá seguiu para Berlim. Entre 1808 e 1813 viveu em Bamberg, e no ano seguinte em Dresden e Leipzig. De 1813 a 1822 viveu em Berlim. (HÜRLIMANN, 1946)

chamou de “pai do romance de Berlim” [*Vater des Berliner Romans*], ou ainda “o fisiognomista⁴⁶ de Berlim” [*Physiognomiker von Berlin*] para Walter Benjamin. Para o crítico literário Klaus Hermsdorf (1987, apud LACHMANN, 2011, p.13), que analisou mais de perto a técnica descritiva hoffmanniana, Hoffmann transforma-se no “descobridor da cidade grande na literatura alemã, quiçá na literatura europeia” [*Entdecker der Großstadt in der deutschen, wenn nicht der europäischen Literatur*], e Hermsdorf, conforme Lachmann, lembra ainda que esta técnica não se refere apenas a Berlim, mas a várias outras cidades, como Glogau, Dresden, Varsóvia, ou mesmo a cidades nas quais Hoffmann nunca esteve, como Frankfurt am Main (*Meister Floh*, 1822⁴⁷), Roma (*Prinzessin Brambilla*, 1820 e *Signor formica*, 1819), Paris (*Das Fräulein von Scuderi*, 1819) e Veneza (*Doge und Dogaresa*, 1819).

Em seu livro sobre E.T.A. Hoffmann na Silésia⁴⁸, Peter (Piotr) Lachmann chama a atenção para o impacto da paisagem da Silésia em Hoffmann, que esteve por três vezes nas Montanhas Gigantes. No livro, são apresentadas cartas e relatos, nos quais podemos encontrar belíssimas e detalhadas descrições dos passeios pelas montanhas. As cartas de Hoffmann são consideradas suas primeiras produções literárias, junto com os seus dois romances perdidos já citados, *Cornaro* e *Der Geheimnisvolle* (LACHMANN, 2011, p.34).

Hoffmann era um excelente retratista e “descritor”⁴⁹ de paisagens. Ele mesmo dizia-se um “Stellschifter” (Id., ibidem, p.17), que vem a ser uma brincadeira com a palavra escritor [*Schriftsteller*]. Na combinação invertida dos radicais “Stell[e]” (lugar) e “Schrift” (escrita), acrescida da terminação “-er”⁵⁰, o termo ganha um novo sentido. A palavra não existe no

⁴⁶ Mantemos a ortografia antiga, que preserva o conceito benjaminiano de “fisiognomia” e dá a entender a alta reputação literária que Benjamin reconhecia em Hoffmann, ao lado de Baudelaire, Proust e outros escritores que “pintaram” a vida social e dominavam a arte de escrever a história com imagens. Para aprofundar este tópico, remetemos a BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EdUSP, 2000.

⁴⁷ Criado entre 1821 e 1822, *Meister Floh* [*O mestre pulga*] teve o seu manuscrito apreendido em janeiro de 1822, porque o diretor da polícia prussiana viu no personagem Knarrpanti uma sátira da sua pessoa. A obra foi censurada e publicada com cortes. Segundo Friedrich Schnapp (1974, p.261), a versão integral só foi publicada em 1908. Vide também nota 260.

⁴⁸ Referimo-nos ao livro *Durchflug: E.T.A. Hoffmann in Schlesien. Ein Lesebuch*, publicado em 2011 pelo Deutsches Kulturforum östliches Europa e.V.

⁴⁹ No *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* de Caldas Aulete, vol, 2, (Rio de Janeiro: Delta, 1958, p.1394), consta: “adj. e s.m. (p. us.) o que descreve // F. lat. *Descriptor*”, nada mais. Já na versão *on line*, acrescenta, “que descreve, que sabe descrever em detalhes”, “Aquele ou aquilo que descreve”, repetindo a advertência de que o termo é pouco usado. Adotamos as aspas, por sabê-lo uma licença linguística que se constrói por analogia a “narrador”, “historiador” etc. (o sufixo “-or” indica, como se sabe, um agente). Disponível em: <http://www.aulete.com.br/descritor>. Acesso em 25/02/2016.

⁵⁰ O sufixo “-er” nos substantivos em alemão é com grande frequência usada para designar uma função social no gênero masculino, como por exemplo: *Schüler* [aluno], *Bäcker* [padeiro], *Lehrer* [professor], *Maler* [pintor].

idioma alemão, mas o sentido é perfeitamente compreensível: “escritor de lugares”. Ao brincar com a construção da palavra, utilizando-a de forma estranha ao idioma, Hoffmann produz um estranhamento, procedimento muito querido a este autor, como veremos mais adiante. Neste momento, gostaríamos apenas de lembrar que “estranhar” também é ultrapassar fronteiras.

Cruzar e ultrapassar fronteiras, assim como descrever paisagens são palavras-chave para o nosso estudo da dimensão efrástica nos contos de Hoffmann. Perseguindo a compreensão dos processos criativos efrásticos em suas narrativas, e lembrando que a pintura e o retrato se associam à éfrase, nos próximos dois tópicos nos propomos a ver E.T.A. Hoffmann como artista. Para este fim, recorreremos principalmente a dois teóricos: Helmut Göbel e Peter Lachmann, no que se refere ao pintor e desenhista, e, no que toca ao músico e compositor, a Klaus Günzel, Carl Dahlhaus, Mário Videira, Friedrich Schnapp, Martin Hürlimann, Marta Kawano, Peter Braun, Ulrich Leyendecker, dentre outros.

1.2.1 O mundo visível

Helmut Göbel (1992, p.149) identifica dois espaços pelos quais Hoffmann circula: “no espaço sem palavras” [*im wortlosen Raum*], como músico e pintor, e “no espaço linguístico” [*im Sprachraum*], como jurista e escritor. Note-se que Göbel se refere à música sem texto, ou seja, sem mistura, utilizando-se da noção de música autônoma, segundo o próprio Hoffmann:

Não deveria ser, quando se fala da música como uma arte autônoma, sempre em relação à música instrumental, aquela que, rejeitando qualquer mistura de uma outra arte (da poesia), exprime puramente a essência própria desta arte, que só se reconhece em si?⁵¹

Hoffmann dedicou incontáveis cartas ao amigo Hippel e em muitas delas comenta a importância desta relação em sua vida. No recorte abaixo, Göbel cita o trecho de uma carta escrita por Hoffmann por volta de 1796, no qual ele iguala o sentimento pelo amigo, ao sentimento pela pintura:

⁵¹ No original: *Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht?* (HOFFMANN, 2004, p.1269)

Podem roubar-me tudo, menos roubar-te de mim – e de mim, o meu próprio eu – a minha singeleza me consolará – pobre e desamparado eu jamais ficarei, pois sempre se arranja uma parede, que eu possa **pincelar**, e um papel, no qual eu possa **escrever**.⁵²

Neste trecho chama-nos ainda a atenção a aproximação feita pelo autor entre “pincelar” [*bepinseln*] e “descrever” [*beschreiben*]⁵³, unindo o pincel à caneta, a pintura à escrita. Por outro lado, em português podemos dizer “pintar o quadro de alguém”, e isto significará, no território das palavras, que descreveremos alguém com detalhes.

Segundo Göbel (1992, p.152), não se tem notícia de obras plásticas em escultura, nem de trabalhos em madeira ou metal que sejam de Hoffmann, a não ser alguns desenhos para gravuras. Já em termos de pinturas em diferentes técnicas, ilustrações, desenhos para capas ou títulos de seus contos, caricaturas ou modelos para pinturas de cenários, são conhecidos aproximadamente 160 trabalhos de sua autoria, sendo que uma boa parte destes se conhece apenas através de reproduções.

Uma única aquarela paisagística é atribuída a Hoffmann (GÖBEL, 1992, p.152). O teórico, entretanto, adverte:

Existe apenas uma paisagem de Hoffmann, uma aquarela, e mesmo esta, de autoria incerta. Contudo, é sabido que ele ocasionalmente também pintava ‘estudos da natureza’ (Corresp. I, 194) – porém, não a natureza como tal, mas sim, cada vez mais claramente, a natureza humana torna-se o centro do seu interesse artístico.⁵⁴

Quanto ao interesse pela natureza, gostaríamos de lembrar que, mesmo distinto ao modo do Romantismo alemão, associado à exaltação ou ao “anseio pelo retorno à natureza” (VOLOBUEF, 1999, p.22), em Hoffmann, tal interesse manifesta-se de diversas formas. Se, por exemplo, o buscarmos através das cartas e relatos dos passeios na Silésia, encontra-los emos nas exuberantes descrições do ambiente natural, ou mesmo de uma natureza fantástica,

⁵² No original: *Alles kann man mir rauben aber dich nicht – und mir mein eignes Selbst – meine Unschuld wird mich trösten – Arm und hilflos werde ich nie seyn, immer findet sich doch wohl eine Wand, die ich bepinseln, und Papier, das ich beschreiben kann.* (HOFFMANN apud GÖBEL, 1992, p.152, grifo nosso)

⁵³ No português esta aproximação se perde, pois o verbo transitivo direto “beschreiben” só pode ser traduzido com o uso de uma preposição, como por exemplo, “escrever em”, ou “escrever sobre”, preposição que, nesta construção, carece ainda de um pronome relativo ao “papel”, no caso, “qual”, resultando em “sobre o qual”.

⁵⁴ No original: *Es gibt nur ein Landschaftsbild von Hoffmann, ein Aquarell, und auch das nur in ungewisser Zuschreibung. Zwar ist bekannt, daß er gelegentlich Landschaften gemalt, auch ‘Studien nach der Natur’ (Briefw.I, 194) gezeichnet hat – aber nicht die Natur als solche, sondern immer offensichtlicher die menschliche Natur wird zum Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses.* (GÖBEL, 1992, p.152)

criada por ele para descrever as Montanhas Gigantes. O trecho abaixo, recortado de um dos relatos em forma de carta [*Berichten in Briefform*], escrito a “10 de julho de 18–”, endereçado “À Sra. von B.”, durante uma das suas visitas à Silésia, é um bom exemplo para este caso:

A madrugada tinha estado turva e nebulosa, mas ainda agora levantou-se o vento matinal e soprou com a sua violenta agitação e levou as nuvens para adiante, até precipitarem-se ao abismo profundo. E cada vez mais e mais ardentes brilharam os raios do sol ao alto, no oriente, e rasgaram a neblina úmida, que caía em flocos vaporosos. A poderosa crista gigante levantou orgulhosa suas bizarras cabeças coroadas, e cada vez mais e mais estendiam-se os vestidos coloridos de suas montanhas. Ao alto, em meio ao azul profundo, o branco deslumbrante do manto que elas ainda no inverno traziam, embaixo, o violeta perfumado dos bosques, mais ao fundo, o vicejante dourado dos vales!⁵⁵

Se desejarmos uma descrição da natureza humana, por exemplo, em forma de retrato e acrescida de comentários, encontraremos um autorretrato (Figura 1), desenhado e comentado pelo próprio por volta de 1815, com “explicações fisionômicas do poeta” (GÜNZEL, 1979, p.449).

⁵⁵ No original: *Der Frühmorgen war trübe und neblig gewesen, doch eben erhob sich der Morgenwind und rauschte mit seinen gewaltigen Schwingen und trieb die Wolken vor sich her, bis sie sich hinunterstürzten in den tiefen Abgrund. Und immer feuriger und feuriger schimmerten die Sonnenstrahlen auf hoch im Osten, und zerrissen die grauen feuchten Nebelschleier, welche in dunstigen Flocken hinabsanken. Der mächtige Riesenkamm erhob stolz seine zackig gekrönten Häupter, und immer mehr und mehr entfalteten sich die bunten Kleider seiner Berge. Oben, mitten im tiefen Blau, blendendes Weiß, noch von dem Überwurf her, den sie im Winter getragen, unten duftiges Violett der Wälder, weiter hinab grünglänzendes Gold der Täler!* (HOFFMANN apud LACHMANN, 2011, p.248-49)

Figura 1 - *Selbstporträt mit physiognomischen Erklärungen des Dichters, um 1815. [Autorretrato com explicações fisionômicas do poeta, aprox. 1815.]*



Fonte: GÜNZEL, Klaus. *E.T.A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Düsseldorf: Claassen, 1979, p. 449.

O desenho apresenta uma descrição das partes do rosto com comentários irônicos:

- | | |
|--|--|
| a. o nariz [<i>die Nase</i>] | k. uma ombreira de casaco com rugas arbitrárias [<i>ein Rockaermel mit willkürlichen Falten</i>] |
| b. a testa [<i>die Stirn</i>] | l. a suíça ou pensamentos tresnoitados de um sonâmbulo [<i>Der Backenbart oder übermäßige Gedanken eines Mondsüchtigen</i>] |
| c. os olhos [<i>die Augen</i>] | m. os músculos de Mefistófeles ou o desejo de vingança e instinto sanguinário dos elixires do diabo [<i>die Mephistophelesmusk. oder Rachgier und Mordlust Elixiere des Teufels</i>] |
| d. <i>beefsteak</i> de Dallas e vinho do Porto [<i>Dallasische beefsteak u. Portwein</i>] | n. falta [<i>fehlt</i>] |
| e. o traço irônico ou os músculos dos contos de fadas [<i>der ironische Zug oder die Märchen Muskel</i>] | o. O ouvido ou o Certificado de Aprendizado de Kreisler, que tampouco foi ouvido ou entendido [<i>das Ohr oder Kreislers Lehrbrief der weder gehört noch verstanden word.</i>] |
| f. o longo queixo deformado dos atores de teatro (Blandina etc.) [<i>das lange Kinn misrathene Schauspieler (Blandina etc.)</i>] | p. e assim por diante [<i>Und so weiter</i>] |
| g. cabelo ajeitado à moda ou aparições fantasmiais [<i>Neupartierte Haare oder Geistererscheinungen</i>] | |
| h. Um lenço de pescoço [<i>Ein Halstuch</i>] | |
| i. Uma gola [<i>Ein Kragen</i>] | |

A natureza em si, a natureza humana, a natureza dos cães e dos gatos, a estranha natureza do maestro Kreisler, a natureza das coisas, da música, da pintura, os espíritos da natureza, os elementais, como a Salamandra, no conto *Der Elementargeist* [*O espírito elemental*] (1821), ou seja, a natureza fantástica e misteriosa, esta era a Natureza que interessava a Hoffmann. Para todas elas encontram-se em sua obra primorosas descrições. A natureza como tal, para Hoffmann, não é motivo de melancolia, pelo contrário, ela é uma floresta, um bosque, um vale, montanhas e riachos, e tem vozes. É animadora, inspiradora, instigante, ou amedrontadora.

Partindo do real, suas fantásticas descrições são ricas em detalhes e não se limitam ao visível. Além dos espíritos e dos efeitos que estes causam, o mundo audível - um mundo invisível – também precisa ser pintado. Vejamos o trecho abaixo, um recorte do conto *Der Elementargeist* [*O espírito elemental*], escrito em 1821:

Um vento de outono revoltado e cortante rugia por sobre os campos limpos e despertava as vozes do bosque longínquo desfolhado, que rangia em meio ao seu bramido abafado. Aves de rapina assomavam grasnando e seguiam em revoada as nuvens espessas, que se juntavam cada vez mais, até que o último raio de sol se desvaneceu, e um cinza sombrio desbotado o céu todo cobriu.⁵⁶

Na próxima descrição, selecionada do conto *Die Fermate* [*A fermata*] (1815), podemos observar como a narrativa tem início com a descrição de uma cena, que poderia ser estática, como uma pintura, na qual vemos pessoas, cães e objetos. Entretanto, tal como um sopro de vida, a cena se impregna de sons e sensações:

Imagina duas senhoras um tanto robustas, uma empregada gorda, dois buldogues, uma dúzia de baús, caixas e cestos e, por fim, ainda mais eu ali, empacotado naquele pequeno coche de dois assentos – imagina as lamúrias de Lauretta por causa do desconforto no assento – o choramingar dos buldogues – o chalar da napolitana – o amuar de Teresina – a minha inominável dor no pé, e poderás perceber a minha animadora situação.⁵⁷

⁵⁶ No original: *Ein rauher schneidender Herbstwind brauste über die kahlen Felder hin und weckte die Stimmen des fernen entlaubten Gehölzes, die hineinächzten in sein dumpfes Geheul. Raubvögel stiegen kreischend auf und zogen in Scharen den dicken Wolken nach, die immer mehr zusammentrieben, bis der letzte Sonnenblick dahinschwand und ein mattes düstres Grau den ganzen Himmel überzog.* (HOFFMANN, 2004, pp.5150-51)

⁵⁷ No original: *Denke dir zwei ziemlich robuste Frauenzimmer, eine dicke Magd, zwei Möpse, ein Dutzend Kisten, Schachteln und Körbe und nun noch mich dazu in einen kleinen zweisitzigen Wagen zusammengepackt - denke dir Laurettas Jammern über den unbequemen Sitz - das Heulen der Möpse - das Geschnatter der Neapolitanerin - Teresinas Schmollen - meinen unsäglichen Schmerz am Fuße, und du wirst das Anmutige meiner Lage ganz empfinden.* (HOFFMANN, 2004, p. 2763-64)

Lamúrias, choramingos e chalreios conferem ânimo e movimento à cena, em meio a sensações como o desconforto, a dor e até o gesto expressivo de Teresina, o seu “amuar”. Estes elementos, combinados, dão ao conjunto da cena grande vivacidade.

Em qualquer um dos quatro exemplos citados, podemos notar que o autor mescla, nas descrições, duas maneiras distintas de olhar para o seu objeto: uma objetiva, que toma por base o mundo exterior visível, e outra invisível, altamente subjetiva, que remete ao mundo da fantasia.

De acordo com Lachmann (2011, p.16), os relatos da Silésia (em cartas, diários, ou cartas fictícias) assemelham-se a uma “fantástica geografia”, na qual o “descriptor” das paisagens se permite “pulos topográficos” [*Seitensprünge*], como o “surfear na rede” (idem, p.17), ultrapassando de modo fantástico, tanto os mapas antigos da região, como os atuais. Nas trilhas de Hoffmann surgem caminhos próprios, que revelam uma paisagem maravilhosa, constituída de experiência e imaginação:

Pois é a Silésia de Hoffmann que, vivenciada e transformada por ele mesmo, ao lado das descrições da paisagem mais ou menos convencionais, conforme constam nos guias de viagem, que Hoffmann utilizou, grato e aplicado como qualquer outro turista, providencia surpresas ainda capazes de maravilhar também o leitor de hoje⁵⁸.

Lachmann defende que as descrições da paisagem nas Montanhas Gigantes, ou melhor, desta região da Silésia, sentida e imaginada pelo autor, constituem a “pista de decolagem” [*die Startbahn*] para os voos oníricos de Hoffmann:

A geografia fantástica e modelar aqui descrita e a facilidade com que Hoffmann troca de espaços lembra ‘o surfar’ na rede dos nossos dias. Esta Silésia é, portanto, a pista de decolagem para os voos oníricos de Hoffmann⁵⁹.

Desta forma, entendemos que as descrições da natureza nas Montanhas Gigantes da Silésia, nas palavras do poeta, ultrapassam os relatos objetivos e as descrições do visual, e adentram a esfera da representação, partindo daquilo que o poeta vislumbrou para se misturar com a criação poética. Quando o poeta, na ficção, se utiliza destas representações, transforma-

⁵⁸ No original: *Es ist eben Hoffmanns von ihm selbst erlebtes und umgeformtes Schlesien, das neben mehr oder weniger konventionellen Landschaftsbeschreibungen, wie sie in Reiseführern stehen, die Hoffmann wie jeder andere Tourist fleißig und dankbar benutzte, Überraschungen bereithält, die auch den Leser von heute noch zu frappieren vermögen.* (LACHMANN, 2011, p.16)

⁵⁹ No original: *Die hier modellhaft beschriebene fantastische Geografie und die Leichtigkeit, mit der Hoffmann Räume wechselt, erinnert an ‘das Surfen’ im Netz unserer Tage. Dieses Schlesien ist also die Startbahn für Hoffmanns Traumflüge.* (LACHMANN, 2011, p.17)

as em narrativas que resultam num procedimento ecfrástico. Segundo a definição particular de Clüver (2011, p.18), como veremos no segundo capítulo, a écfrase é a “representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema signico não verbal”. Por outra perspectiva, a comparatista Carlinda Nuñez (2015, texto inédito), explica que a écfrase acontece “quando descrever se transforma em narrar”.

Walter Benjamin, numa de suas *Histórias de rádio para crianças* [*Rundfunkgeschichte für Kinder*], no dia 25 de fevereiro de 1930, mencionou “a incapacidade de Hoffmann para a contemplação solitária da natureza” [*Hoffmanns Unfähigkeit zur einsamen Kontemplation der Natur*]. Benjamin comenta que o autor, quando saía a passear, escolhia sempre lugares nos quais encontraria pessoas:

Da solidão, da natureza ao ar livre, o poeta nunca foi um grande amigo. O ser humano, a comunicação com ele, observações a respeito, simplesmente ver pessoas, valia para ele mais do que tudo. Se saísse a passear no verão, o que com bom tempo acontecia diariamente ao entardecer, era sempre só para ir a lugares públicos, onde encontrasse pessoas.⁶⁰

Para Lachmann (2011, p.279) os quadros de Caspar David Friedrich (1774-1840) ilustram bem esta ideia romântica de contemplação solitária. O autor assinala ainda que o próprio pintor visitou as Montanhas Gigantes e os cimos nevados⁶¹ nove anos antes de Hoffmann. Lachmann explica que esta contemplação, típica para os românticos, de fato não se aplica a Hoffmann, e acrescenta que, apesar de Benjamin referir-se ao Hoffmann *flâneur* berlinense, suas palavras também servem para o viajante da natureza nas Montanhas Gigantes, um lugar onde seria difícil Hoffmann encontrar pessoas: “Por isto ele as imaginava, e quando não eram pessoas, então [eram] fantasmas mesmo” [*Daher imaginierte er sie sich, und wenn es nicht Personen waren, so eben Geister*].

⁶⁰ No original: *Von der Einsamkeit, der freien Natur war der Dichter nie ein besonderer Freund. Der Mensch, Mitteilung mit ihm, Beobachtungen über, das bloße Sehen von Menschen galt ihm mehr als alles. Ging er im Sommer spazieren, was bei schönem Wetter täglich gegend Abend geschah, so war es immer nur, um zu öffentlichen Orten zu gelangen, wo er Menschen antraf* (BENJAMIN, 1930 apud LACHMANN, 2011, p. 279). A fonte primária do texto de Benjamin é o cap. IV de *Das dämonische Berlin* (1930), programa dedicado a E.T.A. Hoffmann, e está disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/rundfunkarbeiten-6648/4> Acesso em 16/02/2016.

⁶¹ Caspar David Friedrich é o pintor de *Kreidefelsen auf Rügen* [*Penhascos de giz em Rügen*, 1818], tela que se tornou o ícone do sublime romântico (HAGEN, Rose Marie & Rainer. *Bilderbefragungen: Alte Meister im Detail*. Vol. 2. Hamburg: Taschen, p. 140-145; SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da solidão: Ensaio sobre filosofia e cultura*. São Paulo: duas Cidades, 1999).

Em carta a Hippel, datada de 23 de fevereiro de 1795, Hoffmann, que planeja passar algumas semanas na companhia do amigo, deixa claro o quanto a natureza o alegra, inspira e motiva a sua criatividade. Ao mesmo tempo, divide com o amigo os seus sentimentos:

Logo vem a primavera, e depois dela o verão. [...]. Vês a natureza que renasce – cada relvinha que brota, cada botão intumescido desvela para ti o espírito da vida – respiras mais livre no ar purificado – teu desgosto te deixa – a animação [*Streben und Weben*] geral alegra o teu sentir e concede ao teu espírito novamente a energia devida [...] – Oh, meu amigo – não posso te dizer quantas pequenas, quase imperceptíveis nuances da nossa alegria se afiguram em minha mente, quando eu imagino essa vida para mim. A vida no campo, ao lado de um amigo, tem para mim um poderoso encanto – [...] – Meu piano teria que vir junto – meu estojo de pintura e alguns livros selecionados também [...]⁶².

Hoffmann entusiasmava-se com a natureza da vida e do mundo que o cercava, incluindo nisto a natureza como tal, a natureza do ser humano e a dos fenômenos, em especial, a natureza da arte e o efeito desta sobre nós. “A essência misteriosa da arte” [*Das geheimnisvolle Wesen der Kunst*] (HOFFMANN, 2004, p.2794), o segredo da obra de arte genial e o efeito desta sobre o ser, a loucura, a compreensão do *páthos* na música, na pintura, ou na literatura, são questões e motivos recorrentes em sua obra. O seu espanto por tudo está nela registrado. Como veremos no próximo capítulo, o conto no qual se revela o “Princípio serapiôntico” [*Das serapiontische Prinzip*] é o mais representativo naquilo que toca a reflexão sobre a natureza do *páthos*, do encantamento causado pelas representações artísticas em geral e também da própria ficção.

Quanto à afirmação de Benjamin sobre a “incapacidade da contemplação solitária” [*Unfähigkeit zur einsamen Kontemplation der Natur*], se considerarmos a quantidade de cartas e relatos, assim como seus diários, sim, Hoffmann tinha a necessidade de exprimir suas ideias e, sobretudo, de se comunicar. Nas palavras de Benjamin, “Hoffmann não foi um escritor de romances, mas um contista”⁶³, ou um contador de histórias, se quisermos, fosse para o amigo Hippel, para consigo mesmo, através de seus duplos, ou, é claro, para com os

⁶² No original: *Bald kommt der Frühling, und bald folgt ihm der Sommer.[...]. Du siehst die wiederauflebende Natur – jedes emporkeimende Gräschen, jede schwellende Knospe enthüllt für dich den Geist des Lebens – Du atmest freier in der gereinigten Luft – Dein Kummer verläßt Dich – Das allgemeine Streben und Weben heitert Deinen Sinn und gibt Deinem Geist wieder die gehörige Spannkraft.[...]- O mein Freund – ich kann es Dir nicht sagen, wieviel kleine, fast unmerkliche Nuancen unsers Vergnügens sich meinem Geist darstellen, wenn ich mir dies Leben denke. Das Landleben an der Seite eines Freundes hat für mich einen mächtigen Reiz – [...] – Mein Klavier müßte mit – mein Malkasten und einige ausgewählte Bücher ebenfalls [...].* (HOFFMANN, 1795 apud GÜNZEL, 1979, p. 41-42)

⁶³ No original: *Hoffmann ist ja kein Romanschreiber sondern ein Erzähler gewesen.* (BENJAMIN, 1930, cf. nota30)

seus personagens e fantasmas: “Se eu me fantasmaticizar, ninguém tem nada a ver com isto” [*Wenn ich mich fantasmatisiere, so hat niemand drein zu reden*] (HOFFMANN apud LACHMANN, 2011, p.26), escreveu ele em seu diário, certa vez, durante os anos de Bamberg.

Em várias narrativas Hoffmann reflete sobre a essência da arte e o poder de criação do artista. Duas passagens, nas quais estas reflexões se dirigem à arte de pintar paisagens: A primeira, extraída do romance “Reflexões do gato Murr”⁶⁴ [*Lebensansichten des Katers Murr*] (vol. I, 1819), reproduz um trecho do diálogo sobre pintura entre a menina Julia e a princesa Hedwiga:

»Eu poderia,« disse Julia, »eu poderia quase invejar-te pela habilidade de desenhar árvores e arbustos, montanhas, lagos assim tão exatamente como na natureza. Mas eu já sei que, se eu também soubesse desenhar tão bonito como tu, mesmo assim eu jamais seria capaz de reproduzir uma paisagem da natureza, menos ainda, quanto mais linda for a paisagem. De tanta alegria e encantamento pelo espetáculo eu não conseguiria sequer começar a trabalhar⁶⁵.

O segundo exemplo, do conto “A igreja dos jesuítas em G[logau]” [*Die Jesuiterkirche in G.*], reproduz a fala do mestre maltês ao aprendiz das artes plásticas Berthold:

Então, meu jovem, ao admirares as paisagens dos antigos mestres, não ficas maravilhosamente bem disposto? Com certeza não pensaste que as folhas da tília, e que os pinheiros e os plátanos poderiam ser mais fiéis à natureza, e que o fundo [poderia ser] mais vaporoso, e a água mais clara; todavia, o espírito que sopra do todo, elevou-te a um reino sublime, cujo brilho não imaginaste vislumbrar. – Por isto, estuda a natureza, também em seu mecanismo, com diligência e cuidado, a fim de que possas adquirir a prática da representação, mas não tome a prática pela própria arte. Uma vez que tenhas penetrado o sentido profundo da natureza, então surgirão também no teu interior as suas imagens em reluzente esplendor⁶⁶.

⁶⁴ Cf. HOFFMANN, E.T.A. *Reflexões do gato Murr – e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho*. Trad. de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

⁶⁵ No original: »Ich möchte,« sprach Julia, »ich möchte dich beinahe um deine Kunstfertigkeit beneiden, Bäume und Gebüsche, Berge, Seen so ganz nach der Natur zeichnen zu können. Aber ich weiß es schon, könnte ich auch so hübsch zeichnen als du, doch wird es mir niemals gelingen, eine Landschaft nach der Natur aufzunehmen, und zwar um desto weniger, je herrlicher der Anblick. Vor lauter Freude und Entzücken des Schauens würd' ich gar nicht zur Arbeit kommen.« (HOFFMANN, 2004, p. 599)

⁶⁶ No original: *Ist dir, Jüngling, denn bei dem Beschauen der Landschaften alter Meister nicht ganz wunderbarlich zumute geworden? Gewiß hast du nicht daran gedacht, daß die Blätter des Lindenbaums, daß die Pinien, die Platanen der Natur getreuer, daß der Hintergrund duftiger, das Wasser klarer sein könnte; aber der Geist, der aus dem Ganzen wehte, hob dich empor in ein höheres Reich, dessen Abglanz du zu schauen wähnstest. - Daher studiere die Natur zwar auch im Mechanischen fleißig und sorgfältig, damit du die Praktik des Darstellens erlangen mögest, aber halte die Praktik nicht für die Kunst selbst. Bist du eingedrungen in den tiefern Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen.*« (HOFFMANN, 2004, p. 1981)

Segundo Lachmann (2011, p. 302), as passagens neste conto, nas quais o professor maltês fala sobre a pintura de paisagens, são uma reflexão crítica sobre as famosas produções do pintor alemão Jakob Philipp Hackert (1737-1807)⁶⁷, que primava por uma precisão topográfica na reprodução fiel de detalhes da natureza. No segundo capítulo, ao focalizarmos a origem da éfrase, veremos que esta fala do mestre de pintura remete às discussões sobre poesia e pintura na Antiguidade romana.

Este olhar metafísico, que se detém no estudo dos fenômenos artísticos e suas profundezas, é o olhar próprio de E.T.A. Hoffmann. A reflexão sobre o fazer artístico, a genialidade do artista e a essência da arte são questões recorrentes em sua obra, como ainda veremos em mais exemplos.

Günzel (1979, p.62) comenta que nos dois anos em que morou em Glogau, logo após ter deixado Königsberg, o jovem Hoffmann sente a necessidade de preencher o vazio de espírito provocado pela existência burocrática, o que o leva a buscar por seus pares de espírito artístico. Este é o caso da amizade com Johann Samuel Hampe (1770-1823), um talentoso músico e compositor, que, como Hoffmann, tinha vida profissional dupla: também se dedicava à carreira jurídica. A amizade com Hampe permanece até o final de sua vida. No outono de 1796 Hoffmann conhece o pintor Aloys Molinary (1772-1832), a quem ajudará nas pinturas decorativas da igreja dos jesuítas em Glogau. Molinary era conhecido pelas pinturas em marfim e também pela técnica de pintar miniaturas. Segundo Göbel (1992, p.154), Hoffmann aprendeu novas técnicas de pintura e retratismo com Molinary, inclusive a de miniaturas, o que talvez o tenha ajudado a aguçar o olhar para a captura de detalhes significativos, habilidade que se manifesta primorosa não apenas nas caricaturas em desenho, mas também nas descrições caricatas de personagens. O recorte abaixo oferece um exemplo desta técnica numa cena do conto *Die Fermate* [*A Fermata*, 1815]:

Era uma pessoa encantadora, essa Demoiselle Meibel. Eu ainda tenho viva na memória aquela figura pequena e esbelta. Muito solene e séria, ela costumava aparecer em público com a partitura na mão, trazendo um vestido de tecido colorido, e cumprimentar o público reunido com uma leve inclinação do tronco. Usava um penteado muito especial, com um buquê de flores italianas de porcelana preso na frente, que, enquanto ela cantava, tremia e balançava excentricamente. Quando terminava, e a plateia não aplaudia pouco, entregava sua partitura com um olhar muito orgulhoso ao meu professor, a quem era permitido tirar rapé com grande satisfação do pequeno pote de porcelana oferecido por ela, que reproduzia um

⁶⁷ Segundo Lachmann (2011, p.302), Hackert era considerado um dos mais famosos pintores de paisagens da época, e Hoffmann conhecia suas pinturas desde Königsberg.

buldogue. Tinha uma voz irritante e grasnada, fazia todo o tipo de grotescos arabescos e coloraturas, e podes imaginar que efeito isto, associado à ridícula impressão da sua aparência exterior, produzia em mim.⁶⁸

A escolha dos detalhes descritos compõe toda uma figura divertida e caricata da personagem, e para captá-los com tanta precisão, será necessário um olhar aguçado, que busca dentre todos os detalhes de uma descrição objetiva, aqueles subjetivos, que lhe conferem graça, vivacidade e personalidade e a transformam numa figura. Göbel comenta que numa carta a Hippel, Hoffmann escreve entusiasmado sobre o quanto admirava e aprendia com Molinary:

Ele viveu a maior parte da sua vida na Itália e se formou como artista principalmente em Roma [...] só mais isto, que através dele eu aprendi infinitamente nas artes. O espírito inflamado dos italianos animou suas obras, e alguns raios delas despertaram o meu gênio adormecido [...].⁶⁹

Molinary lhe causou fortes impressões *in Sinn und Gedanken* (“sentidas e guardadas na memória”). Vinte anos mais tarde, Hoffmann se refere a elas em várias passagens do conto “A igreja dos jesuítas em G.” [*Die Jesuiterkirche in G.*] (GÜNZEL, 1979, p.62), através do personagem Berthold, o pintor aprendiz, que busca a essência da arte estudando os grandes mestres. Também é interessante observar que esta ideia do “despertar” para as artes, em Hoffmann, é uma questão em si. São muitas as passagens, em vários contos, nas quais ele se refere a este “despertar” para a música, para a pintura, para a literatura, um despertar que se refere ao mundo da imaginação, à capacidade de fantasiar, enfim, à potência criadora. Em sua obra, encontramos tanto a figura do aprendiz como a do professor, o que faz dela, artisticamente, uma grande obra didática.

⁶⁸ No original: *Es war eine wunderliche Person, diese Demoiselle Meibel. Ich habe die kleine hagere Gestalt noch lebhaft in Gedanken. Sehr feierlich und ernst pflegte sie mit ihrer Partie in der Hand in einem buntstoffnen Kleide vorzutreten und mit einer sanften Beugung des Oberleibes die Versammlung zu begrüßen. Sie trug einen ganz sonderbaren Kopfputz, an dessen Vorderseite ein Strauß von italienischen Porzellanblumen befestigt war, der, indem sie sang, seltsam zitterte und nickte. Wenn sie geendigt und die Gesellschaft nicht wenig applaudiert hatte, gab sie ihre Partie mit stolzem Blick meinem Lehrer, dem es vergönnt war, in die kleine Porzellandose zu greifen, die einen Mops vorstellte, und die sie hervorgezogen, um daraus mit vieler Behaglichkeit Tabak zu nehmen. Sie hatte eine garstige quäkende Stimme, machte allerlei skurrile Schnörkel und Koloraturen, und du kannst denken, wie dies, verbunden mit dem lächerlichen Eindruck ihrer äußeren Erscheinung, auf mich wirken mußte.*(HOFFMANN, 2004, p. 2753-54)

⁶⁹ No original: *Er hatte die mehreste Zeit seines Lebens in Italien gelebt, und sich vorzüglich in Rom zum Künstler gebildet [...] jetzt nur soviel, daß ich durch ihn unendlich in der Kunst gewonnen habe. Der FeuerGeist des Italiäners belebte seine Werke, und einige Funken davon weckten meinen schlafenden Genius [...].* (HOFFMANN apud GÖBEL, 1992, p.155)

Neste mesmo conto, assim como noutros, Hoffmann, percorrendo a história, registra o nome de grandes mestres da pintura. Jacques Callot (1592-1635)⁷⁰ é o caso mais conhecido, pois além de lhe dedicar toda uma coleção sob o título de *Fantasiestücke in Callots Manier* [*Fantásias à moda de Callot*], com um prefácio que leva o seu nome, e basear-se em seus quadros para compor e narrar o conto (fábula) *Prinzessin Brambilla: ein Capriccio nach Jakob Callot* [*Princesa Brambilla: um “capriccio” segundo Jacques Callot*] (1820), Hoffmann o citou em cartas, em seu diário, nos contos *Erscheinungen* [*Aparições*] (1817), no *Postskript des reisenden Enthusiasten* [*Posfácio de um entusiasta viajante*] (1815), ao final do conto *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelgebilde* [*A história da imagem do espelho perdida*] (1815) e no conto *Des Veters Eckfenster* [*A janela de esquina do meu primo*]⁷¹ (1822).

Albrecht Dürer (1471-1528) foi citado no conto *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* [*Mestre Martin, o tanoeiro e seus aprendizes*] (1818), no ensaio *Alte und neue Kirchenmusik* [*Música sacra antiga e nova*] (1814), e igualmente contemplado com um conto (inacabado), *Der Feind* [*O inimigo*], publicado por Hitzig⁷² no *Frauentaschenbuch für das Jahr 1824, Nürnberg 1823* [*Livro de bolso para Senhoras para o ano de 1824, Nürnberg 1823*]. Salvator Rosa (1615-1673) foi por ele homenageado no conto novelístico [*Novelle*] *Signor Formica* (1819) e discutido serapionicamente no conto *Die Brautwahl: eine Geschichte in der mehrere unwahrscheinliche Abendteuer vorkommen* [*A escolha da noiva: uma história, na qual acontecem várias aventuras improváveis*] (1819), que antecede a narrativa de *Signor Formica*. Hoffmann presta homenagem ao pintor Johann Erdmann Hummel (1769-1852), criando o conto *Die Fermate* (1815) a partir de um de seus quadros, admirado ao vivo por ele no outono de 1814 em Berlim. Ainda muitos outros artistas plásticos podem ser encontrados nos contos ou ensaios de Hoffmann, como os pintores Rubens (1577-1640), Rembrandt (1606-1669), Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569), Pietro von Cortona (1596-1669), Lucas Cranach, o Velho (1472-1553), Carl Wilhelm Kolbe (1759-1835); o

⁷⁰ Pintor de gravuras francês, Jacques Callot viveu na Itália e na França, e foi um dos primeiros grandes artistas a dedicar-se exclusivamente às artes gráficas.

⁷¹ HOFFMANN, E.T.A. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010

⁷² Julius Eduard Hitzig (1780-1849), originalmente Itzig, colega e amigo de Hoffmann, foi Conselheiro e Diretor do Conselho Criminal em Berlim, assim como seu primeiro biógrafo. Esta biografia tomou por base as cartas que Gottlieb von Hippel selecionou e lhe enviou após a morte do amigo comum (SAFRANSKI, 2000, p.73).

escultor Peter Vischer, o Velho (1455-1529) e o escultor-arquiteto Adam Kraft (1455-1509)⁷³. Alguns destes nomes são até hoje bem conhecidos, outros menos ou até esquecidos. A obra de Hoffmann é uma forma de recuperá-los.

Vários destes mestres foram estudados por ele em livros, galerias e exposições. Conforme Göbel, no verão de 1798, Hoffmann visita uma famosa galeria em Dresden pela primeira vez. As cartas e relatos em diários se perderam, mas Hoffmann escreve de Berlim a Hippel, e relembra sua visita, ainda pleno de entusiasmo:

Quanta novidade eu vi – Em belezas da natureza e da arte deleitei-me durante duas semanas [...] Só te digo mais uma coisa, que a noite de Correggio me elevou aos céus – que a Madalena de Battoni me extasiou, e que eu fiquei diante da Madona de Raphael em profunda veneração – Da ala da Antiguidade, embelezada pelas estátuas de Antium e Herculano, nem tenho palavras. [...]⁷⁴

Voltando agora às suas atividades e habilidades nas artes plásticas, ainda segundo Göbel, (1992, p.152), algumas de suas decorações e cenários para o teatro são conhecidos, principalmente em Bamberg, pois lá atuou como construtor de cenários [*Bühnenbauer*] e decorador, ou pintor de painéis de fundo [*Kulissenmaler*]. Segundo Hürlimann (1946, p.18)⁷⁵, nesta época, Hoffmann visitou algumas vezes o amigo Dr. Marcus [*Medizinaldirektor*] que morava próximo ao castelo de Altenburg, próximo a Bamberg, e no verão de 1811 teria pintado a torre de Altenburg com afrescos históricos. Sabe-se também que Hoffmann, eventualmente, fez decorações para festas e pintou paredes de casas particulares, inclusive da sua própria moradia em Berlim, na qual se encontram os motivos para a ópera *Undine*, estreada em agosto de 1816. Contudo, o teórico lembra que a maior parte dos trabalhos artísticos de Hoffmann permaneceu na esfera particular e, portanto, desconhecida para o público de sua época. De acordo com Peter Lachmann (2008)⁷⁶, Hoffmann pintou afrescos

⁷³ Todas as datas de publicações citadas neste parágrafo se referem às primeiras publicações de cada obra. Algumas delas, ou mesmo ensaios, foram republicados nas coleções *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814/1815) e *Die Serapionsbrüder* (1819-1821).

⁷⁴ No original: *Wie viel neues hab' ich gesehen – In Schönheiten der Natur und der Kunst hab' ich geschwelgt zwey Wochen lang [...] Nur noch das einzige sage ich Dir, daß mich die Nacht von Correggio in den Himmel gehoben – daß mich die Magdalena von Battoni entzückt hat, und daß ich mit tiefer Ehrfurcht vor der Madona von Raphael gestanden habe – Vom AntikenSaal, den Statüen aus Antium und Ercolano zieren, muß ich schweigen. [...].* (HOFFMANN, 1798 apud GÖBEL, 1992, p.155-56)

⁷⁵ Martin Hürlimann (1897-1984), editor suíço, fundador da Atlantis Verlag e organizador do Jornal Atlantis, formado em história, literatura alemã e filosofia.

⁷⁶ Cf. manuscrito da palestra de Peter Lachmann em 1º de junho de 2008, proferida no *Konzerthaus em Gendarmenmarkt*, Berlim. Disponível em: <http://www.kulturforum.info/de/startseite-de/1019554-themen/4001-1014588-e-t-a-hoffmann-im-schwarzen-loch-von-warschau>. Acesso em: 15/02/2016.

fantásticos em Varsóvia, no Palácio dos Mniszech⁷⁷, porém estes desapareceram, e só se tem notícia através dos relatos de seu colega Hitzig, como neste trecho:

As mais maravilhosas e suntuosas grinaldas de flores, as mais vistosas ramagens de plantas estendiam-se do teto para baixo e envolviam as paredes; entre elas adejavam e gracejavam pequenos espíritos travessos sobre as hastes, espiavam bichos e pássaros bizarros com traços humanos, seres humanos com semblantes animais e todo o tipo de criaturinhas mágicas com testas altas bizarras e suspeitas, tal como elas ainda vivem em suas histórias, de modo que o emaranhado não tinha fim...⁷⁸

O editor Martin Hürlimann (1946, p. 15), no prefácio ao livro que reúne escritos autobiográficos e musicais de Hoffmann, também cita uma parte deste mesmo relato de Hitzig:

Um dos aposentos, ele decorou ‘em estilo egípcio, no qual soube habilmente entremear, entre as representações mais fantásticas de divindades egípcias, caricaturas de integrantes da companhia, disfarçados com rabos de animais, asas e coisas semelhantes’. Por ocasião do concerto de inauguração, no dia 3 de agosto de 1806, ele [Hoffmann] apresenta-se pela primeira vez como maestro.⁷⁹

Dentre os trabalhos mais conhecidos de Hoffmann estão as ilustrações, assim como os desenhos para os títulos [*Titelzeichnungen*] de alguns de seus livros. Na figura 2, a seguir, vemos uma ilustração para o conto *Der Musikfeind* [*O inimigo da música*]:

⁷⁷ À época da ocupação de Varsóvia pela Prússia, Hoffmann trabalhou no Tribunal Superior da capital polonesa, onde viveu entre 1804-1807, e onde em julho de 1805 nasce a filha Cecília. Em 31 de maio de 1805, como co-fundador (e Vice-Diretor), cria a *Musikalische Gesellschaft*, uma companhia musical, que em muito contribuiu para ultrapassar os desafetos entre poloneses e alemães. Com encontros semanais, a companhia teve tanto sucesso, que no início do ano de 1806 consegue adquirir o Palácio Mniszek (degradado e carente de restauros), para transformar em sua nova sede. Hoffmann era a “alma da *Musikalische Gesellschaft*” (SAFRANSKI, 2000, p.165), planejou a organização das salas e pintou ele mesmo algumas das paredes. Em novembro do mesmo ano, com as vitórias napoleônicas, o estado de Frederico, o Grande, cai e os franceses ocupam Varsóvia. Hoffmann perde o emprego, e sua casa é tomada pelos franceses. Sua esposa, com a filha e uma sobrinha adotiva mudam-se para a casa de parentes em Posen. Hoffmann instala-se no próprio palácio e, segundo Safranski, continua realizando os eventos musicais, apesar da ocupação francesa. De lá sairá em julho de 1807, em busca de uma atividade em Berlim (HÜRLIMANN, 1946, pp.14-15).

⁷⁸ No original: *Die wunderlichsten, prächtigsten Blumengewinde, die üppigsten Pflanzenverschlingungen zogen sich von der Decke hinunter und umrankten die Wände, dazwischen gaukelten und neckten mutwillige Geisterchen sich auf Blattstielen, guckten seltsame Tier- und Vogelgestalten mit menschlichen Zügen, Menschen mit tierischen Angesichtern und allerlei wunderliche Köpfechen mit seltsamen, verdächtig hohen Stirnen, wie sie in seinen Erzählungen nur noch leben, so dass des Gewirres kein Ende war ...[...].* (HITZIG apud LACHMANN, 2008, cf. nota 76)

⁷⁹ No original: *Ein Kabinett schmückte er ‘im ägyptischen Stil, in welchem er zwischen die wunderbarsten Darstellungen ägyptischer Gottheiten Karikaturgestalten einzelner Teilnehmer der Gesellschaft, durch Tierschwänze, Flügel und dergleichen maskiert, geschickt einzuflechten verstand’. Anlässlich des Eröffnungskonzertes vom 3. August 1806 trat er zum erstenmal als Dirigent auf.* (HÜRLIMANN, 1946, pp.14-15)

Figura 2 - Cena do conto *Der Musikfeind* [O inimigo da música], 1814



Desenho a pena de E.T.A. Hoffmann

Fonte: GÜNZEL, Klaus. *E.T.A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Düsseldorf: Claassen, 1979, p.157

Dentre os trabalhos figurativos, Göbel (1992, p.154) observa que a maior parte são aquarelas em pequenos formatos, esboços em tinta, a lápis ou a pena, caricaturas, desenhos, muitos modelos para cenários e ilustrações, bem como algumas reproduções de antigas gravuras em vasos.

Famosas tornaram-se as caricaturas que, segundo Hippel (apud GÖBEL, 1992, p.154) já desde os tempos de escola eram temidas pelos colegas. De todas elas, as de maior impacto foram aquelas que retratavam satiricamente algumas das notoriedades de Posen (Poznań/Polônia), distribuídas num reduto carnavalesco em fevereiro de 1802, e que resultaram, por um lado, na perda de uma promoção já prometida em Berlim, por outro, numa espécie de punição, que foi a sua transferência da cidade de Posen para Plock (Płock), uma pequena cidade polonesa, mas que desde a terceira partição da Polônia, em 1793, pertencia à jurisdição prussiana (GÖBEL, 1992, p. 154).

Como vimos, além de ter aprendido na escola a técnica de reproduzir com perfeição, Hoffmann aprendeu muito como autodidata, visitando galerias, estudando em livros, discutindo com artistas e amigos. Também vimos passagens literárias, nas quais o elemento pictórico tem presença marcante nos detalhes caricatos de personagens. Em sua análise sobre

os trabalhos figurais de Hoffmann, Göbel (1992, p.159) chama ainda a atenção para a presença do elemento literário, no território das artes visuais, seja através dos desenhos de caricaturas, para os quais a combinação de texto e imagem é um marcador, seja por intermédio de ilustrações que remetem ao texto das narrativas, ou modelos desenhados para capas de livros que remetem ao seu conteúdo. Este é o caso dos desenhos abaixo, feitos com base nos modelos desenhados por Hoffmann para as capas dos livros *Meister Floh* [Mestre Pulga, Fig. 3], ou *Lebensansichten des Katers Murrs* [Reflexões do gato Murr, Fig. 4], conforme podemos observar abaixo.

Figura 3 - Ilustração para a contracapa de *Meister Floh*, Frankfurt, 1822.



Figura 4 - Ilustrações para a capa e contracapa do vol. 1 de *Lebensansichten des Katers Murrs*, Berlim, 1820.



Gravuras em água-forte de Carl Friedrich Thiele a partir do modelo de E.T.A. Hoffmann (à dir. sel. 229/1).

Fonte: Staatsbibliothek Bamberg: Bildergalerie : E.T.A. Hoffmann. Disponível em: <https://www.staatsbibliothek-bamberg.de/index.php?id=1488&L=O>
Acesso em: 22/01/2016

Segundo Göbel (1992, p. 161), uma das estratégias românticas reconhecidas nas narrativas hoffmannianas é a técnica do conto dentro do conto. Hoffmann se utiliza dela também nos desenhos, como podemos verificar abaixo. No desenho (Fig. 5) é retratado o editor e amigo Carl Friedrich Kunz a dialogar com o médico (*Medizinalrat*) Christian Pfeufer.

Figura 5 - E.T.A. Hoffmann desenha Kunz e Dr. Med. Pfeufer.



Gravura de August Hoffmann, 1839 (V A 227). Bamberg 1809/1813.

Fonte: Staatsbibliothek Bamberg : Bildergalerie : E.T.A. Hoffmann. Disponível em: <https://www.staatsbibliothek-bamberg.de/index.php?id=1488&L=O>
Acesso: 22/01/2016.

O desenhista apresenta a sua perspectiva do objeto e, ao mesmo tempo, representa-se a desenhar o objeto. Noutras palavras, o observador do desenho passa a ser também o observador do observador do desenho, no caso, Hoffmann. Assim como o “jogo dentro do jogo no teatro”, ou a “imagem dentro da imagem”, nas artes plásticas, ou ainda do “desenho dentro do desenho”, o autor apresenta um momento de criação refletido na imagem, sugerindo também uma reflexão sobre o próprio “fazer da arte” (GÖBEL, 1992, p.160-62). O conto *Die Fermate* [*A fermata*], selecionado para o nosso estudo no terceiro capítulo, é um exemplo contumaz desta técnica, apresentado por Hoffmann de duas maneiras: através do quadro ao qual se refere no início e também através da estrutura da narrativa, conforme ainda veremos mais de perto.

Ao utilizar-se de elementos literários nas figurações, e de elementos pictóricos na literatura, Hoffmann configura-se como um autor intermedial, que cruza as fronteiras entre territórios distintos, o da pintura e o da literatura, arrastando consigo elementos do que é próprio a um para o território do outro.

A seguir, veremos o artista E.T.A. Hoffmann como músico e compositor.

1.2.2 O mundo audível

Hoffmann ficou conhecido no mundo da música por considerá-la, “a mais romântica de todas as artes”, a que tem por objeto o infinito. Nas suas palavras:

Ela é a mais romântica de todas as artes, poderíamos quase dizer, a única genuinamente romântica, pois só o infinito é o seu objeto. – A lira de Orfeu abriu as portas do Hades. A música revela ao homem um reino desconhecido, um mundo, que nada tem em comum com o mundo exterior dos sentidos, que o cerca, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis, para entregar-se a um inefável anseio.⁸⁰

Publicadas em 1810, na resenha sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven⁸¹, suas ideias têm grande relevância na valorização da música instrumental e naquilo que hoje conhecemos por música absoluta. Segundo Carl Dahlhaus⁸², “a ideia de ‘música absoluta’ consiste na convicção de que, por não ter conceito, objeto ou propósito, a música instrumental expressa, com pureza e tranquilidade, a essência da música”. Esta ideia é o resultado de uma “transformação profunda do conceito de música: não um mero rearranjo estilístico de formas

⁸⁰ No original: *Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. - Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.* (HOFFMANN, 2004, p.1269)

⁸¹ A famosa resenha de Hoffmann para a Quinta Sinfonia, Op. 67 de Ludwig van Beethoven, foi publicada primeiro no periódico *AmZ - Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, dividida nos nrs. 40 e 41, dos dias 4 e 11 de julho de 1810, respectivamente, e com o título em francês, fazendo menção a todos os instrumentos da peça. A resenha ensaística, mais extensa do que o costume, foi publicada, como era de praxe no periódico, anonimamente, assinada pelo “recensor”. Com o título alterado para *Beethovens Instrumental-Musik [A música instrumental de Beethoven]*, é republicada em 1813 no *Zeitung für die elegante Welt [Jornal para o mundo elegante]* de Leipzig (nrs. 245-247) e, em 1814, surge então pela terceira vez, dentro da *Kreisleriana*, na coleção *Fantasiestücke in Callots Manier [Fantasias à moda de Callot]*, seu primeiro livro. Segundo Marta Kawano (2012, p.108), *A Música instrumental de Beethoven* resulta de duas resenhas de Hoffmann sobre Beethoven, e leva a assinatura do músico *Johannes Kreisler*: A primeira, sobre a Quinta Sinfonia Op. 67, e a segunda, uma resenha para os Trios op.70, nrs.1 e 2, publicada no *AmZ* nr.9, de 3 de março de 1813, que tem por alcunha *Geistertrio (Trio espiritual)*. Na versão retrabalhada, Hoffmann retira, por exemplo, as partes em que, como recensor, se dirigia aos leitores ao início e ao final da resenha, bem como o nome do compositor Dittersdorf, mas deixa a citação da obra *Batailles des trois empeureurs*; reforça a desaprovação aos “críticos juizes” [*Richter*] que, não compreendendo o gênio em Beethoven, qualificaram mal sua obra, como outros, que não cabe citar aqui, pois o mais importante é que Hoffmann manteve cuidadosamente a expressão de suas consistentes ideias.

⁸² Carl Dahlhaus (1928-1989), crítico e esteta, um dos mais importantes musicólogos do séc. XX.

e técnicas musicais, mas uma mudança fundamental no que a música é e significa, ou no modo como é concebida” (DAHLHAUS, 2014)⁸³.

Esta é uma ideia que Hoffmann apresenta na referida resenha, chamando a atenção para a autonomia da música em relação às outras artes, e ao que lhe é próprio:

Tratando-se da música como uma arte independente, não deveríamos nos referir sempre somente à música instrumental, a qual, desprezando qualquer ajuda ou mistura de uma outra arte (poesia), exprime puramente o que lhe é próprio, a essência desta arte que só se reconhece nela mesma? Ela é a mais romântica de todas as artes - poder-se-ia quase dizer, a única puramente romântica, pois só o infinito é o seu objeto [*Vorwurf*].⁸⁴

No ensaio *E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen* [A crítica de E.T.A. Hoffmann sobre Beethoven e a estética do sublime], Dahlhaus (1981) chama a atenção para o tom empregado por Hoffmann nesta resenha, lembrando o “ditirâmico da Ode” [*dithyrambischen Ton der Ode*] pindárica: “A música de Beethoven move a alavanca do terror, do temor, do horror, da dor, e suscita aquele anseio infinito, que é a essência do Romantismo” (HOFFMANN, 1810, apud DAHLHAUS, 1981, p.81)⁸⁵. Ao utilizar-se deste tom para elevar a sinfonia de Beethoven ao nível do sublime, Hoffmann sai do plano ordinário de uma análise. Ao mesmo tempo, o recensor elogia o alto nível de reflexão [*Besonnenheit*] que o estudo aprofundado da estrutura da obra revela⁸⁶, evidenciando a genialidade em Beethoven, cuja obra, em sua época, foi mal compreendida por renomados

⁸³ A citação de Dahlhaus tem por fonte primária o primeiro capítulo do seu livro *Die Idee der absoluten Musik* (Bärenreiter Verlag, 1994), e foi publicada na edição de 1º de maio de 2014 da Revista Osesp. (Trad. Sofia Marlutti). Disponível em: <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=9> Acesso em: 18/02/2016.

⁸⁴ No original: *Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein rein romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.* (HOFFMANN, 1810). Conforme o tradutor de Lessing, Seligmann-Silva (2011, p. 82), “objeto” é a tradução de *Vorwurf*, um “termo recorrente ao longo da obra [*Laocoonte*]”, e que deve ser entendido como “um objeto de trabalho artístico”, sentido pelo qual é empregado desde o séc. XIV, a partir da palavra latina *objectum*, derivada do grego *problema*. Para Hoffmann, as fronteiras entre as artes era uma questão, como veremos no segundo capítulo deste trabalho, e cremos que esta seria uma compreensão adequada também para *Vorwurf* na resenha.

⁸⁵ No original: *Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.* (HOFFMANN, 1810)

⁸⁶ Segundo Dahlhaus (1981, p.81), a combinação entre “Paixão e Reflexão” [*Leidenschaft und Besonnenheit*], “Entusiasmo e Entendimento” [*Ethusiasmus und Reflexion*] na composição de uma sinfonia, a fim de elevá-la ao nível do sublime, também eram ideias postas na teoria da *Symphonie* escrita por Johann Abraham Peter Schulz para a *Teoria Geral das Belas Artes* [*Allgemeine Theorie der Schönen Künsten*] de J. G. Sulzer (1794).

críticos, conforme se lê na passagem abaixo. O musicólogo Mário Videira⁸⁷ explica que muitos a julgaram como fruto da “fantasia de um gênio selvagem”:

Segundo o crítico George Grove⁸⁸, a Quinta Sinfonia foi frequentemente caracterizada ‘como se fosse um milagre da irregularidade’, como se Beethoven tivesse ‘abandonado as regras ordinárias que regulam a construção de uma peça musical’ e colocado no papel a primeira coisa que vinha em sua mente. Dentre os defensores destas ideias, Grove cita Berlioz⁸⁹ e Fétis⁹⁰, o qual teria definido o estilo de Beethoven ‘como uma espécie de improvisação, ao invés de uma composição’. (VIDEIRA, 2010, p.162)

Além de ter contribuído para a compreensão da obra de Beethoven com as suas resenhas no periódico *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig (*AmZ*), pelas quais o próprio compositor lhe agradeceu por carta⁹¹ mais tarde, Hoffmann, pleno de entusiasmo, não deixou de refletir profunda e cuidadosamente sobre a sinfonia, elevando a própria análise ao nível do poético.

Dahlhaus (1981, p.91) vê a resenha de E.T.A. Hoffmann para a Quinta Sinfonia de Beethoven como “nada menos que o documento literário do acontecimento histórico-musical, que se consumou na sinfonia de Beethoven, um acontecimento, que pode ser compreendido

⁸⁷ M. Videira é professor de Estética e Filosofia da Música na Universidade de São Paulo (USP).

⁸⁸ Sir George Grove (1820-1900), autor do *Grove's dictionary of music and musicians*, editado por Eric Blom e publicado entre 1954-1961.

⁸⁹ Hector Berlioz (1803-1869), músico, compositor e crítico musical francês, maior representante do gênero “Poema Sinfônico”. Com sua *Sinfonia Fantástica* (1830) revolucionou a história da música.

⁹⁰ François-Joseph Fétis (1784-1871), professor, compositor e musicólogo belga, um dos mais importantes e influentes teóricos da música do séc. XIX. Entre 1860-1880 escreveu *Biographie universelle des musiciens* e *Bibliographie générale de la musique* em 8 volumes.

⁹¹ Em 23 de março de 1820, Beethoven escreve de Viena para Hoffmann: “Aproveito a oportunidade, através do Sr. Neberich, para me aproximar de um homem tão inteligente, como é o Senhor – que também escreveu sobre a minha modesta pessoa, e bem como o nosso ‘fraco Senhor: Stark [Forte]’ [grifo do autor] me mostrou em seu livro de memórias, algumas linhas Suas sobre mim, o Senhor, portanto, como posso perceber, interessa-se por mim. Permita-me dizer, que isto, vindo de um homem talentoso e com predicados tão distintos como a Sua pessoa, muito me lisonjeia.” [*Ich ergreife die Gelegenheit, durch Herr: Neberich mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern - auch über meine wenigkeit haben sie geschrieben, auch unser Schwache Herr: Starke zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen Von Ihnen über mich, Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Antheil an mir. Erlauben Sie mir zu sagen, daß dieses, von einem mit So ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne ihres gleichen, mir sehr wohl thut.*] (SCHNAPP, 1968 apud HUCK, 1974, p.99). Cf. HUCK, Oliver. *E.T.A. Hoffmann und 'Beethovens Instrumentalmusik'*. In: STEINECKE, Hartmut. *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 1994: deutsche Romantik im europäischen Kontext* (Vol.2). (Org.) Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994, pp.88-99. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9esJLT2VXVMC&pg=PA99&lpg=PA99&dq=beethovens+Briefe+e.t.a.+hoffmann+1820&source=bl&ots=dKtRzkzkbH&sig=48ZE6igNwnSASHPQrLlIB038Oz0&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwje2fj58I3LAhUIUJAKHePwDiMQ6AEIHjAA#v=onepage&q=beethovens%20Briefe%20e.t.a.%20hoffmann%201820&f=false> Acesso em: 23/02/2016.

como a realização de uma intenção estética do séc. XVIII não cumprida”⁹². O crítico refere-se à estética da sinfonia como obra elevada ao sublime, e explica que nas questões de estética da época, quem “dava o tom” era o público de “conhecedores e amantes”, acostumado em concertos a receber para a sua orientação um texto com os afetos definidos em palavras. Assim, ao deparar-se com “uma música instrumental, cujo sentido não era dito”⁹³, e cujo caráter expressivo podia alterar-se a qualquer instante dentro de um movimento, este público sentia-se esteticamente desorientado e confuso. A elevação da sinfonia ao nível do sublime teria sido, explica o esteta, de certa forma, a opção que se apresentou, em oposição àquela que a degradava a ruídos vazios e confusos. Para Dahlhaus, esta questão histórica pode ser expressa através do paradoxo, de “que somente com Beethoven a sinfonia se transforma naquilo, pelo que ela já sempre era considerada, antes, contudo, de sê-lo”⁹⁴.

Para além deste aspecto, o mais importante para Dahlhaus foi o fato de Hoffmann, a partir de um modelo estético, ter desenvolvido um modelo de análise estrutural, através do qual se reconhece o potencial de relacionamento interno entre os temas. Hoffmann, através do estudo diligente e do entendimento, visualizou a estrutura e a constituição da coerência interna na obra de Beethoven, que lhe conferem a mais alta coesão, percebeu a ideia do “*todo orgânico*, que se desenvolve inteiramente a partir de um único motivo, que percorre todos os movimentos” (VIDEIRA, 2010, p.164). O trecho que se segue foi usado por Hoffmann tanto na análise da Quinta Sinfonia, como na resenha para os Dois Trios op.10 de Beethoven, e ilustra bem esta visão da estrutura e do todo:

Um tema cantável simples, mas fecundo, adequado às mais variadas mudanças contrapontísticas, abreviações, etc., está na base de cada movimento, todos os demais temas secundários e figuras relacionam-se internamente com a ideia principal, de modo que tudo se entrelaça e se organiza na mais alta coesão através de todos os instrumentos. Assim é a estrutura do todo; e nesta construção artística, variam, num voo incansável, as mais maravilhosas imagens, das quais emergem, lado a lado e um do outro, alegria e dor, melancolia e deleite.⁹⁵

⁹² No original: [...] *nichts Geringeres als das literarische Dokument des musikgeschichtlichen Ereignisses, das sich in Beethovens Symphonien vollzog, eines Ereignisses das man als Realisierung einer uneingelösten ästhetischen Intention des 18. Jahrhunderts verstehen kann.* (DAHLHAUS, 1981, p.91)

⁹³ No original: *eine Instrumentalmusik, deren Sinn unausgesprochen blieb.* (Idem, ibidem, p.90)

⁹⁴ No original: *daß erst durch Beethoven die Symphonie zu dem geworden ist, als was sie immer schon galt, ohne es jedoch zu sein.* (Op. cit.)

⁹⁵ No original: *Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen u.s.w. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet. So ist die Struktur des Ganzen; aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmut und Wonne neben - und ineinander hervortreten.* (HOFFMANN, 1946, p.356)

É importante lembrar que Hoffmann, ao falar em “as mais maravilhosas imagens”, não se refere à descrição de uma imagem específica, ou uma simbologia dos afetos, mas sim, àquelas que são, absolutamente, as mais maravilhosas, e quando fala da alegria e da dor, não se refere a uma dor ou a uma alegria específica, mas aos sentimentos humanos universais da dor e da alegria. Voltaremos a este assunto no capítulo dois, ao estudar a écfrase e as descrições na arte. Por ora, vale lembrar Nietzsche (1973, apud DAHLHAUS, 2014): “As maiores revelações da música nos fazem perceber, mesmo que involuntariamente, a fragilidade de todas as metáforas imagéticas e de todas as analogias afetivas”⁹⁶. Wolfgang Hildesheimer (1990, apud WALDENFELS, 1999), em seu livro sobre Mozart, afirma: “Se pudessemos analisá-lo [o segredo da superpotência artística⁹⁷], então o significado absoluto do objeto ficaria reduzido: a análise teria se igualado em valor artístico ao seu objeto, o teria tornado acessível”⁹⁸. Hoffmann demonstra ter noção deste fato nas imagens que cria, pois estas, altamente subjetivas, mantêm o misterioso, o enigmático, o estranho da música:

Estranhas formas iniciam uma dança aérea, ora esvaindo-se num ponto de luz, ora desfazendo-se rutilantes e esfuziantes e movendo-se e perseguindo-se em múltiplos grupos; e no meio deste expansivo reino de espíritos, a alma encantada escuta a língua desconhecida e compreende todos os misteriosos pressentimentos, pelos quais ela é arrebatada.⁹⁹

Nietzsche, n’*A origem da Tragédia* (2006, p.31), reflete sobre o apolíneo e o dionisíaco nas artes e distingue dois polos de impulsos artísticos: em Apolo, a *arte do figurador plástico [Bildner]*, do plasmador, denominando-a o *apolíneo*; em Dioniso, a *arte não-figurada [unbildlichen]* da música, o *dionisíaco*. Ao citar a Nona Sinfonia de Beethoven, o filósofo refere-se à música transfigurada em pintura:

⁹⁶ A fonte primária é NIETZSCHE, Friedrich. *Über Musik und Wort*. In: *Sprache und Dichtung, Musik*.(org.) Jacob Knaus. Tübingen: Niemeyer, 1973, p.25.

⁹⁷ No original: *Das Geheim der künstlerischen Überleistung*.(HILDESHEIMER, 1990, p.50 apud Waldenfels, 1999, cap.1). Disponível em: http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=69&rubrik=7 Acesso em: 19/02/2016.

⁹⁸ No original: ‘*Könnten wir es analysieren, so wäre die absolute Bedeutung des Gegenstandes reduziert: Die Analyse hätte ihrem Gegenstand an künstlerischem Wert gleichzukommen, sie machte ihn erreichbar*’ (Op. cit.).

⁹⁹ No original: *Seltsame Gestalten beginnen einen luftigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinanderfahren und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekanntten Sprache zu und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen*. (HOFFMANN, 2004, p.1280)

Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à *Alegria* e se não se refreia a força da imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do *dionisiaco*. (NIETZSCHE, 2006, p.31)

Criando uma analogia entre a pintura e a música, Nietzsche defende que a possibilidade de se chegar ao *dionisiaco* se dá através da transmutação do *apolíneo*, ou seja, é a transmutação da arte figurada e plástica que leva à arte não-figurada da música. Tal como Hoffmann ao analisar a Quinta de Beethoven, Nietzsche articula uma reflexão inflamada sobre a Nona, que o levará à “deliciosa satisfação do Uno-primordial”, o *Ur-Einen*¹⁰⁰ de Schopenhauer. Para se exprimir, pinta imagens fantásticas:

Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. (NIETZSCHE, 2006, p.31)

Uma vez que neste estudo é nossa intenção estudar em Hoffmann as descrições da música, apresentamos, a título de comparação com a descrição de Nietzsche, mais um exemplo de “pintura musical”. Neste caso, sobre a música de Mozart, descrita por Hoffmann a Hippel, na carta de 4 de março de 1795. O jovem de dezenove anos, após ter assistido à ópera *Don Giovanni*, apresentada em Königsberg como *Don Juan*, relata:

O crescendo da suave melodia até o delirante, até o impressionante do trovão, as suaves entoações do lamento, a irrupção do mais furioso desespero, o majestoso, a nobreza do herói, o temor do criminoso, a alternância das paixões em sua alma, tudo isto tu encontras nesta única música – ela é universal e mostra-te o espírito do compositor em todas as possíveis variantes.¹⁰¹

Notemos que Hoffmann descreve as paixões configuradas em sons. Para tanto se utiliza de substantivos e de artigos definidos: “O crescendo”, “a melodia” até “o delirante” e “o impressionante”, “o trovão”, “o desespero”, “o majestoso” etc., o que mais uma vez nos

¹⁰⁰ Segundo o tradutor de *O nascimento da Tragédia*, J. Guinsburg, Nietzsche utiliza o termo *Ur-Einen* sempre “no sentido schopenhauereano, isto é, como centro e núcleo do universo, que assume as formas da multiplicidade fenomenal no espaço e no tempo”. (NIETZSCHE, 2006, p.146)

¹⁰¹ No original: *Das Anschwellen von sanfter Melodie bis zum Rauschenden, bis zum Erschütternden des Donners, die sanften Klage-töne, der Ausbruch der wütendsten Verzweiflung, das Majestätische, das Edle des Helden, die Angst des Verbrechers, das Abwechseln der Leidenschaften in seiner Seele, alles das findest Du in dieser einzigen Musik – sie ist all umfassend und zeigt Dir den Geist des Komponisten in allen möglichen Modifikationen*. (HOFFMANN, 1795 apud GÜNZEL, p.43)

confirma que as imagens não estão associadas simbolicamente a determinados sons, como seria o caso de uma música descritiva. As imagens trazem sonoridades próprias ou que lhes identifica o caráter (por exemplo, o troar do trovão, ou os efeitos acústicos que produzem arrepios, para o delirante). Como veremos no próximo capítulo, para Hoffmann a música descritiva é motivo de total reprovação, opinião que ele registra claramente na primeira publicação da resenha para a Quinta de Beethoven.

Segundo Peter Schnaus (1977, apud VIDEIRA, 2010, p.147), entre 1809 e 1815 Hoffmann publicou 29 resenhas no *Allgemeine Musikalische Zeitung*¹⁰², “o mais influente jornal musical de língua alemã” (VIDEIRA, 2010, p.146), dentre elas cinco sobre Beethoven¹⁰³. Para o estudo destas resenhas, remetemos a Schnaus, *E.T.A. Hoffmann als Beethoven-Rezendent*¹⁰⁴ [*E.T.A. Hoffmann como recensor de Beethoven*].

Hoffmann analisou um total superior a 40 obras musicais, de diversos gêneros e variados compositores¹⁰⁵. Além disto, também redigiu comentários sobre apresentações operísticas para o *Dramaturgisches Wochenblatt* [*Semanário dramaturgico*] berlinense entre 1815-1817.

Uma vez que a relevância das ideias musicais de E.T.A. Hoffmann para a história da música é notória, e a envergadura do seu conhecimento musical incontestável, apresentamos agora um breve panorama da sua própria obra musical.

¹⁰² Cf. Videira (2010, pp.145-46) a crítica musical em periódicos especializados estabelece-se na Alemanha na passagem do séc. XVIII para o XIX. Além de não haver jornais exclusivos para temas culturais até a época, “a música desempenhava um papel apenas secundário, [...] quase inexistente”, o que se modifica a partir de 1805 com a fundação do *AmZ- Allgemeine musikalische Zeitung* em Leipzig.

¹⁰³ Hoffmann analisou e/ou redigiu resenhas também para outras obras de Beethoven: a Overture para Coriolano, Op.62 em 1812, os Trios para Piano, Op.70 nrs. 1 e 2 em 1812/1813, a música para Egmont de Goethe, Op.84 em 1813, a Missa em Dó Maior, Op.86 em 1813, e a ópera Fidelio, Op. 72. A Quarta Sinfonia, Op.60, e a Sexta, Op.68 (Pastoral), assim como a ópera Fidelio, Op.72, foram analisadas por ele em 1810, 1811 e 1815, mas a publicação das resenhas permaneceu apenas como projeto.

¹⁰⁴ Cf. SCHNAUS, Peter. *E.T.A. Hoffmann als Beethoven Rezendent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Munique: Katzschler, 1977.

¹⁰⁵ Cf. F. Schnapp (1974, pp. 397-98), em ordem alfabética: Joseph Carl Ambrosch (1759-1822), Anton André (1775-1842), Ludwig van Beethoven (1770-1827), August Bergt (1771-1837), Adrien Boieldieu (1775-1834), Carl Anton Philipp Braun (1788-1835), Joseph Elsner (1769-1854), Valentino Fioravanti (1764-1837), Joseph Fröhlich (1780-1862), Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787), Adalbert Gyrowetz (1763-1850), Étienne Nicolas Méhul (1763-1817), Graf (Fürst) Michael Kleophas Ogiński (1765-1833), Ferdinando Paer (1771-1839), Anton Heinrich Pustkuchen (1761-1830), Adrien Quaisin (1766-1828), Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Wilhelm Friedrich Riem (1779-1857), Philipp Jakob Riotte (1776-1856), Andreas Romberg (1767-1821), Johann Philipp Schmidt (1779-1853), Friedrich Schneider (1786-1853), Friedrich Ludwig Seidel (1765-1831) (projeto), Louis Spohr (1784-1859), Gaspere Spontini (1774-1851), Bernhard Stiasny (1760 ? -1835), Johann Stiasny (aprox. 1764-1826), Johann Christian Stumpf (? - ?) (resenha publ. em 1809), Joseph Weigl (1766-1846), Jan Willem Wilms (1772-1847), Peter (von) Winter (1754-1823) (projeto) e Friedrich Witt (1770-1837).

De sua autoria, conforme registrado no catálogo do musicólogo alemão Allroggen (1970)¹⁰⁶, encontram-se composições desde o ano de 1794. A obra musical como um todo deve ultrapassar a casa dos 100 itens¹⁰⁷, mas muita coisa se perdeu durante as várias vezes em que Hoffmann precisou mudar de residência, deslocando-se pelas cidades da antiga Prússia.

Os gêneros de composição, dos quais se tem conhecimento, abrangem uma grande variedade: uma sinfonia (*Sinfonie in Es-Dur/Sinfonia em Mib Maior*, 1805), doze óperas, sete operetas, dois melodramas, três missas e outras peças sacras; oito sonatas para piano, um trio para piano (o *Grand Trio*), um quinteto para piano, um quinteto para harpa, um quarteto, duetos, motetos¹⁰⁸, várias peças para coro (e orquestra ou à cappella), vários *Lieder* (tanto para acompanhamento ao piano, como para canto e guitarra), *overtures*, árias, fantasias, rondós, valsas, um balé, um hino, um cânone.

Hoffmann compôs óperas e operetas para textos de diversos autores, mas também escreveu libretos, solo ou em parceria com outros escritores¹⁰⁹. Ao envolver-se musicalmente com o teatro, ingeria-se também em todas as atividades inerentes ao espetáculo, que podiam variar desde a criação de cenários, a lida com os técnicos do teatro, todas as atividades de ensaios, até a direção do teatro – um mundo de atividades artísticas variadas, que surge ficcionalmente em suas narrativas.

¹⁰⁶ Cf. ALLROGGEN, Gerhard. *E. T. A. Hoffmanns Kompositionen. Ein chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke mit Einführung (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 16) [Composições de E.T.A.Hoffmann. Um catálogo temático-cronológico de suas obras musicais com introdução (=Estudos para uma história da música do séc. XIX, vol.16). Regensburg: Bosse, 1970.*

¹⁰⁷ Baseada no catálogo de Allroggen, a lista de suas obras musicais com 85 entradas pode ser visualizada no site do portal para música clássica *Klassika – Die deutschsprachige Klassikseite*. Apesar de o título referir-se a peças clássicas de “língua alemã” [*deutschsprachige*], o catálogo inclui várias peças em italiano e também em latim. O total das obras de Hoffmann, no entanto, é maior do que as entradas, pois vários dos itens citados contêm mais de uma peça. Por exemplo, no caso dos *Lieder* são 11 entradas, mas o número de composições deve ultrapassar a casa dos 30; na rubrica *Duette* [duetos] constam 2 itens, mas o primeiro deles reúne 6 *Duettini italiani*. No mesmo site estão disponíveis informações sobre instrumentação e/ou vozes das peças, autoria do texto, se é o caso de peça desaparecida [*verschollen*], ou inacabada [*unvollendet*], ou ainda se existem partituras e gravações das obras. A lista pode ser consultada por gêneros ou por data de publicação em: http://www.klassika.info/Komponisten/Hoffmann/wv_gattung.html Acesso em 20/02/2016.

¹⁰⁸ Forma representativa da música polifônica do início do séc. XI até meados do séc. XVIII. Com origem nos cantos litúrgicos, na Idade Média, tornou-se manifestação secular e/ou sacra.

¹⁰⁹ Segundo o catálogo de Allroggen (op. cit.): Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Johann Christ. Friedrich von Schiller (1759-1805), Zacharias Werner (1768-1823), Heinrich Cuno (- 1829), August von Kotzebue (1761-1819), August Klingemann (1777-1831), Clemens Brentano (1778-1842), Alexander Duval (1767-1842), Calderon de La Barca (1600-1681), Reichsgraf Julius von Soden (1754-1831), Franz Ignaz von Holbein (1779-1855), Ignaz Franz Castelli (1781-1862) e Friedrich Baron de la Motte Fouqué (1777-1843). O libreto para *Die Maske [A máscara]* (1799) é de autoria de Hoffmann, e o libreto para *Liebe und Eifersucht [Amor e ciúme]* (1807), sobre texto de Calderon de la Barca (1600-1681) e August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), *Die Schärpe und die Blume [A Banda e a flor]* (1827).

O professor e compositor Ulrich Leyendecker, em seu ensaio *E.T.A. Hoffmann als Komponist [E.T.A. Hoffmann como compositor]* (1992), dedicou-se a analisar o *Grand Trio em Mi Maior para violino, violoncelo e Pianoforte* (1809). Segundo o autor, Hoffmann demonstra neste Trio uma curiosa autonomia estilística, que se revela não apenas no “tratamento motivico, na grande forma e no refinamento contrapontístico”, mas, sobretudo, também na ousadia harmônica, “que surge como um desdobramento do Mozart tardio”¹¹⁰. Isto situaria o compositor na passagem do Classicismo, na música, para o Romantismo. Baseado na maioria das composições de Hoffmann oriundas da sua produtiva passagem musical por Bamberg entre 1808 e 1813, Günzel (1979, p.168) concorda com Leyendecker, ao afirmar que o escritor Hoffmann liga-se ao final do Romantismo, mas o músico, ao início.

Os anos passados em Varsóvia, entre 1804 e 1807, pelo menos até novembro de 1806¹¹¹, foram para Hoffmann dos mais felizes, segundo nos relata o germanista e musicólogo Friedrich Schnapp (1967)¹¹². A esta altura, vindo da pequena cidade de Plock (Płock) com a esposa e uma sobrinha¹¹³, Hoffmann já havia composto peças para piano (sonatas, dramas musicais, música sacra, fantasias). Em Varsóvia, concluiu a Sinfonia em Mib Maior [*Es-Dur Sinfonie*] e também uma missa, dedicada à sua única filha, Cecília, nascida em julho de 1805. Schnapp lembra que, embora já dispusesse, em sua residência, de um excelente piano de cauda, Hoffmann mandou vir outro de Paris, para a *Musikalische Gesellschaft [Companhia musical]*¹¹⁴. A 3 de agosto de 1806, por ocasião das comemorações do aniversário de Friedrich Wilhelm III, Rei da Prússia (1770-1840), e também do concerto de abertura da nova sede da companhia no Palácio dos Mniszech, Hoffmann estreou como maestro, regendo sua sinfonia inédita, assim como composições de Mozart. Na mesma noite foi apresentada

¹¹⁰ No original: [...] *in der Motivik, in der Großform und in der kontrapunktistischen Raffinesse, sondern vor allem auch in der harmonischen Kühnheit zu finden, die wie eine Weiterführung des späten Mozart erscheint* (LEYENDECKER, 1992, p.147)

¹¹¹ Data em que Varsóvia foi ocupada pelas tropas francesas. Cf. nota 76.

¹¹² As informações de Friedrich Schnapp encontram-se nas cinco páginas (s/n) que antecedem a edição de 1967 da partitura da *Sonata para Piano em Lá (Maior) [Klaviersonate in A (Dur)]*, ou *Sonata Nr.1*, de E.T.A. Hoffmann, publicada em cópia autorizada pela Bärenreiter Verlag, pois o original da mesma, de 1805, está desaparecido desde o séc. XIX.

¹¹³ Hoffmann assume temporariamente a criação da filha do futuro cunhado (Gottwald), que devido a sonegações foge, abandonando esposa e filha.

¹¹⁴ Hoffmann foi cofundador, Vice-Diretor e maestro da *Musikalische Gesellschaft [companhia musical]*. Além de uma academia de canto, ele criou uma biblioteca, da qual foi bibliotecário. Tornou-se *Lektor* da companhia, responsável pela formação teórica e prática dos músicos amadores. Nela organizava concertos, regia o coro e a orquestra, por vezes fazia os solos de tenor e, neste contexto, executava também suas próprias criações musicais. A instituição desenvolveu uma academia de canto. (SAFRANSKI, 2000, p.165) Vide também nota 76.

também uma cantata do compositor Joseph Elsner (1769-1854), *Die Musik* [*A música*], composta especialmente para a ocasião e regida pelo próprio compositor, para a qual Hoffmann cantou os solos de tenor.

Em 1807, além de ter perdido o emprego no Tribunal e a casa (para os franceses), sua esposa e filha mudam-se com a sobrinha adotiva para viver com parentes em Posen. Cecilia adoece e não resiste¹¹⁵. Hoffmann refugia-se no próprio Palácio dos Mniszech, de onde sairá para Berlim, em busca de trabalho. Tempos difíceis, que só depois da infrutífera passagem por Berlim, entre 1807 e 1808, começam lentamente a mudar. Muda-se para a Baviera com a esposa em setembro de 1808, quando aceita uma proposta de trabalho como maestro e compositor do Teatro de Bamberg. O salário, porém, é insuficiente e trabalha paralelamente como professor de música e no comércio de partituras para a editora *Breitkopf und Härtel*¹¹⁶ (HÜRLIMANN, 1946, p.17).

Em Bamberg, o ano de 1809 é decisivo, pois, além de receber a encomenda do *AmZ* para as resenhas das obras de Beethoven, como vimos, este é o ano em que publica, também no *AmZ*, o conto que marca o início da sua carreira como escritor, *Ritter Gluck* [*O Cavaleiro Gluck*]¹¹⁷. No Teatro de Bamberg assume um novo maestro, e em 1810 Hoffmann passa a assistente de direção, atuando como compositor da casa, decorador [*Bühnenarchitekt*] e pintor de painéis [*Kulissenmaler*] (HÜRLIMANN, 1946, p.17). Neste período de cinco anos Hoffmann consegue sustentar-se através das atividades musicais e artísticas e, ao mesmo tempo, sua carreira como escritor deslancha. A primeira *Kreisleriana* começa a ser escrita; a ópera *Undine*, cuja ideia surgiu em Dresden, agora toma corpo, o contrato para a coleção *Fantasiestücke in Callots Manier* é assinado.

¹¹⁵ A filha faleceu em agosto de 1807, e sua esposa ficou gravemente doente (SAFRANSKI, 2000, p.187).

¹¹⁶ Para esta editora traduzirá do francês, em 1812, um método para violino [*Violinschule*] (HÜRLIMANN, 1946, p.17).

¹¹⁷ O conto *Ritter Gluck* [*Cavaleiro Gluck*], de 1809, considerado o seu primeiro conto publicado como ficção, teve um antecedente. Em 1803 Hoffmann publica no jornal *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser* [*O Franco ou Jornal berlinense para leitores cultos e imparciais*], sob o pseudônimo de G.D. (Giuseppe Dori), um ensaio crítico na forma de carta fictícia: *Carta de um frade ao seu amigo na capital* [*Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt*]. Nele Hoffmann exerce a crítica ao classicismo de Weimar, sobretudo contra a estilização e a artificialização nas artes, referindo-se ao *páthos* e a questões histórico-artísticas das representações. Segundo Safranski (2000, p.153), Hoffmann manifestou-se, através deste texto, contra uma discussão específica, em relação ao papel do coro na peça de Schiller, *Die Braut von Messina* [*A noiva de Messina*]. Defendendo que, na tragédia ática, o coro vivia do espírito da antiga música grega (que se perdera), o autor da carta argumenta que não faria sentido algum a peça ser apresentada com um coro falando em versos (ao invés de cantá-los). Safranski aproxima a posição de Hoffmann à de Nietzsche, anos mais tarde, em *O nascimento da Tragédia* (1872).

Para Günzel (1979, p.168-69), as brilhantes resenhas críticas de Hoffmann sobre Beethoven, Gluck e muitos outros contemporâneos fazem dele não apenas um cofundador da estética e da crítica musical alemã do séc. XIX. Günzel vê nas resenhas o caminho encontrado por Hoffmann “para a palavra poética” [*zum dichterischen Wort*]:

[...] justamente as contribuições, que Hoffmann redigiu para o apreciadíssimo jornal da época, o *Allgemeine musikalische Zeitung*, marcam o deslanchar do escritor para uma esfera que lhe é muito apropriada: a poesia. Hoffmann, como resenhista de obras musicais, deu início à sua trajetória como escritor.¹¹⁸

Na bagagem, além do conhecimento e da experiência musical em si, Hoffmann já trazia também e experiência literária dos gêneros artísticos mistos, como melodramas, balés, óperas, *Lieder*, peças corais e *canzonette*, além da própria experiência com o mundo da música e do teatro, que inclui vários personagens: músicos (professores, compositores, maestros, intérpretes), atores, técnicos, arquitetos, decoradores, desenhistas, pintores e, é claro, também o público e os críticos. Todos estes aspectos, figuras e elementos se transformam em matéria-prima para suas narrativas.

Para encerrarmos este primeiro capítulo e completar os acontecimentos musicais mais relevantes da carreira artística de E.T.A. Hoffmann, chegamos então ao momento máximo de sua atuação musical: a apresentação da ópera *Undine*.

Encantado com a fábula *Undine* de Friedrich Baron de La Motte Fouqué (1811), em carta de 15 de julho de 1812, escrita em Dresden, Hoffmann pergunta ao amigo Hitzig se ele conhece alguém que saiba versificar. Hitzig convence o próprio Fouqué a fazê-lo. Em 15 de agosto de 1812, Hoffmann envia carta a Fouqué com um plano para a ópera, apresentando um roteiro para a história, cena por cena, com orientações sobre o desenvolvimento musical da peça. Em novembro de 1812, Fouqué lhe envia o *libretto* pronto, e Hoffmann dá início à composição da ópera. Desta experiência surge, em 1813, o conto ensaístico “O poeta e o compositor” [*Der Dichter und der Komponist*], no qual Hoffmann reflete sobre a criação musical, incluindo diálogos sobre a versificação para uma ópera:

Ferdinand: Mas ninguém poderia compreender melhor as tuas inclinações musicais do que tu mesmo. – Ludwig: Sim, é verdade, contudo, para mim é como se o compositor que se sentasse para transformar em versos um tema operístico tivesse que sentir-se como o pintor que, diante da imagem capturada pela sua fantasia, precisasse primeiro forjar arduamente uma aguaforte, antes que lhe fosse permitido

¹¹⁸ No original: [...] gerade die Beiträge, die Hoffmann für die damals hochgeschätzte ‘Allgemeine musikalische Zeitung’ verfaßte, markieren den Durchbruch ihres Verfassers zu der ihm ganz gemäßen Sphäre: zur Dichtung. Hoffmann betrat als Rezensent musikalischer Werke seine Laufbahn als Schriftsteller. (GÜNZEL, 1979, p.168)

começar a pintura em cores vivas. – Ferdinand: Queres dizer que a chama necessária para o ato de compor se apagaria e se evaporaria durante a versificação? – Exatamente, é isto!¹¹⁹

Em janeiro de 1816, Hoffmann já dispõe da partitura de *Undine* pronta para os músicos. Durante os meses que se seguem até a estreia, em agosto, o Conselheiro Jurídico (com uma mesa cheia de processos) e renomado escritor encarrega-se também de coordenar todos os preparativos para a execução da ópera (BRAUN, 2004, p.161).

Estreada a 3 de agosto de 1816, no Teatro Real de Berlim, o *Schauspielhaus*, por ocasião de mais um aniversário de Friedrich Wilhelm III, sob a regência de Bernhard Romberg¹²⁰, *Undine*, uma “ópera mágica em três atos” [*Zauberoper in drei Akten*], esteve em cartaz durante um ano, com catorze apresentações, sempre com a casa lotada (SAFRANSKI, 2000, p.370). Hoffmann vivia um momento de grande brilho, talvez o melhor momento de sua carreira. Segundo Safranski (id.,ibidem), em 22 de abril de 1816 Hoffmann havia sido nomeado para o cargo de Conselheiro Jurídico da Câmara de Berlim, com um salário anual de mil *Reichstaler*. As editoras, após o enorme sucesso dos dois primeiros volumes de *Fantasiestücke*, disputavam seus livros, e um sonho se realizava: o reconhecimento de seu talento como compositor:

[...] no dia 3 de agosto acontecia finalmente, no adjacente teatro *Schauspielhaus*, a estreia da sua *Undine*. Com o luxuoso cenário de Schinkel e com a charmosa Johanna Eunike no papel principal, a noite foi o maior sucesso do músico Hoffmann e simultaneamente o momento do nascimento da ópera romântica alemã. Transbordante de alegria, comovido, de pé, em frente à cortina, recebeu as ovações do público berlinense [...]¹²¹

¹¹⁹ No original: *Ferdinand: Aber niemand könnte ja in deine musikalischen Tendenzen so eingehen als du selbst.- Ludwig: Das ist wohl wahr, mir kommt es indessen vor, als müsse dem Komponisten, der sich hinsetzte, ein gedachtes Opersujet in Verse zu bringen, so zumute werden, wie dem Maler, der von dem Bilde, das er in der Phantasie empfangen, erst einen mühsamen Kupferstich zu verfertigen genötigt würde, ehe man ihm erlaubte, die Malerei mit lebendigen Farben zu beginnen. - Ferdinand: Du meinst, das zum Komponieren nötige Feuer würde verknistern und verdampfen bei der Versifikation?- Ludwig: In der Tat, so ist es!* (HOFFMANN, 2004, p.2790).

¹²⁰ Bernhard Heinrich Romberg (1767-1841), renomado violoncelista, compositor de cinco sinfonias, dez concertos para violoncelo, peças para teatro, e o *Méthode de violoncelle* (1840). Em 1816 torna-se Mestre-Capela Real [*Chief Kapellmeister*] do Teatro Real [*Königliches Schauspielhaus*] de Berlim (CHARLTON, 1989, p.389).

¹²¹ No original: [...] am 3. August fand im benachbarten Schauspielhaus endlich die Uraufführung seiner ‘Undine’ statt. Mit den prächtigen Bühnenbildnern Schinkels und mit der charmanten Johanna Eunike in der Titelpartie wurde der Abend der größte Erfolg des Musikers Hoffmann und zugleich die Geburtstunde der deutschen romantischen Oper. Überglücklich, gerührt stand er vor dem Vorhang und nahm die Ovationen des Berliner Publikums entgegen [...]. (GÜNZEL, 1979, p.294)

O espetáculo repercutiu em vários jornais da época. O músico e amigo Carl Maria von Weber¹²², após ter assistido entusiasmadamente por três vezes à *Undine*, escreve uma resenha para a ópera, que em 19 de março de 1817 é publicada no *Allgemeine Musikalische Zeitung* (SCHNAPP, 1974, p.358). Weber critica a adaptação da dramatização da fábula de Fouqué, que segundo ele poderia ter sido um pouco mais clara em algumas passagens, mas, em relação à tarefa do compositor, não poupa elogios:

No texto da ópera *Undine* algumas relações internas poderiam ter sido melhor definidas e elucidadas mais claramente. Muito mais compreensível e claro, com traços e cores definidas, o compositor fez nascer a ópera. Ela é realmente um primor, e o resenhista não se lembra, das várias audições, de nenhuma única passagem que tenha dissipado o círculo mágico de imagens, produzidas pelo compositor em sua alma. Sim, ele suscita tão exuberantemente do início ao fim o interesse pelo desenvolvimento musical, que após uma única audição, compreende-se realmente o todo e os detalhes desaparecem na pureza da arte e singeleza.¹²³

Undine mereceu um cenário luxuoso assinado por Schinkel¹²⁴, o arquiteto da corte e, conforme Safranski (2000, p.372), também um palco com as últimas técnicas de ilusão para o espaço cênico da época¹²⁵, conforme ilustra a citação abaixo:

Na frente, uma colina com bosques, que rumorejam, ao fundo, um castelo, um lago movente, vento, alvorecer, pálido luar, trovoadas, vozes das alturas e das profundezas; então, a praça de uma antiga cidade imperial, toque de sinos e ruelas, um espaço mágico na cena final. *Undine*, após a traição de amor de Huldbrand, volta

¹²² Karl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786-1826), compositor alemão, considerado por muitos o fundador da ópera romântica alemã através da ópera *Freischütz* (1821). Atualmente esta posição é conferida a E.T.A. Hoffmann, através de *Undine* (1816).

¹²³ No original: *In dem Text der Oper 'Undine' hätte wohl mancher innere Zusammenhang bestimmter und klarer verdeutlicht werden können. Desto deutlicher und klarer in bestimmten Farben und Umrissen hat der Komponist die Oper ins Leben treten lassen. Sie ist wirklich ein Guß, und Ref. erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er erregt so gewaltig vom Anfang bis zu Ende das Interesse für die musikalische Entwicklung, daß man nachdem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat und das Einzelne in wahrer Kunstunschuld und Bescheidenheit verschwindet.* (WEBER, 1817 apud GÜNZEL, 1979, p.314)

¹²⁴ Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), arquiteto, desenhista, pintor, escritor de arte, projetista de cenários, o mais ilustre arquiteto do Neoclassicismo na Prússia. Foi supervisor das edificações reais da corte de Frederico III em Berlim. Em janeiro de 1816, com a Flauta Mágica [*Zauberflöte*] de Mozart, passa também a construir cenários para as óperas do Teatro Real. Ainda hoje Schinkel se faz presente na parte mais nobre da cidade de Berlim, através de suas imponentes obras (o teatro *Konzerthaus*, antigo *Schauspielhaus*, o *Museu Antigo* [*Altes Museum*], a igreja neogótica *Friedrichswerder*, o Quartel da Nova Guarda [*Neue Wache*], a *Ponte do Palácio* [*Schloßbrücke*], que liga a alameda *Unter den Linden* à *Ilha dos Museus*), que constituem a marca do Império Prussiano e fazem parte obrigatória do circuito turístico da capital.

¹²⁵ Os figurinos, a cargo de Carl Reichsgraf von Brühl (1772-1837), Diretor Geral [*Generalintendant*] do Teatro Real em Berlim [*Königliches Schauspielhaus in Berlin*], foram baseados em modelos de pintores alemães antigos, como Hans Holbein (provavelmente o Jovem, 1497-1498, tendo em vista o gosto pelo insólito que os aproxima) e Lucas Cranach (1472-1553).

para as águas, flutua; uma nuvem de neblina a envolve, em silhuetas que escorrem percebe-se um portal de conchas, algas e corais, Undine por baixo, Huldbrand aos seus pés, morto, mas movido lentamente pela água, por cima, gigantesco e como uma sombra a figura do espírito das águas Kühleborn.¹²⁶

A descrição acima refere-se à cena final, da qual encontramos um modelo no Museu Nacional de Berlim, conforme ilustra o quadro abaixo (Figura 6). A suntuosidade do cenário de Schinkel aparece citada no mais antigo jornal berlinense, o *Vossische Zeitung*, no dia 10 de agosto de 1816:

O mais estupendo para assistir é Kühleborn (em reprodução transparente) na última cena no Palácio de Cristal, a sua perfeição, através da neblina que se levanta e desaparece, assim como a genial invenção e execução da decoração, também excelente [...], causou espanto geral.¹²⁷

Figura 6 – Karl Friedrich Schinkel, *Undine*, Ato III, cena final (cena 5), Palácio das Águas de Kühleborn.



Modelo para o palco em gouache; 33,2 cm x 56,4 cm. Museu Nacional de Berlim, Gabinete de gravuras. Inv. Nr. SM 22c.173=SM C.30 (old).

¹²⁶ No original: *Vorn eine Anhöhe mit Wäldern, die rauschen, in der Rauntiefe ein Schloß, eine bewegte See, Wind, Sonnenaufgänge, bleiches Mondlicht, Gewitter, Stimmen aus der Höhe und aus der Tiefe; dann der Platz einer alten Reichstadt, Glockengeläut und Gassen, ein magischer Raum beim Schlußbild. Undine, nach Huldbrands Liebesverrat, ins Wasser zurückgekehrt, schwebt; ein Nebelgewölk verhüllt sie, in verfließenden Umrissen erkennt man ein Portal aus Muscheln, Algen und Korallen, Undine darunter, Huldbrand ihr zu Füßen, tot, aber vom Wasser sacht bewegt, darüber riesengroß und schattenhaft die Gestalt des Wassergeistes Kühleborn.* (SAFRANSKI, 2000, p.372)

¹²⁷ No original: *Am gewaltigsten anzuschauen ist Kühleborn (in transparenter Nachbildung) in der letzten Scene im Krystall-Pallast, die Vortrefflichkeit dieser, durch die aufsteigenden und verschwindenden Nebel, wie durch geniale Erfindung und Ausführung gleich ausgezeichnete Dekoration [...], erregte allgemeine Bewunderung*« (Jornal *Vossischen Zeitung*, 10. Agosto 1816).

Fonte: Museu Nacional de Berlim. Disponível em:
http://ww2.smb.museum/schinkel/image_zeit.php?id=47

O mesmo jornal noticia a ópera por três vezes, sempre de forma elogiosa. Para fins do nosso estudo, ressaltamos que qualquer uma das três descrições apresentadas sobre a ópera, a do músico Carl Maria Von Weber, a do jornal *Vossische Zeitung* e a do biógrafo e historiador Rüdiger Safranski, apesar de descrições, não se configuram como écfrase. O motivo para tanto é o que veremos no próximo capítulo.

Como vimos até aqui, E.T.A. Hoffmann, através de toda a sua vivência no mundo das artes, transforma-se no artista intermidial por excelência e, por extensão, protagonista indireto de sua própria arte. Com uma visão planisférica do artista multitalentoso que foi Hoffmann, dotamo-nos de condições preliminares para compreender a função operatória do fenômeno ecfástico, na ficção hoffmanniana, e qual a relação da écfrase com a intermidialidade. A partir de agora, nossas ideias prosseguirão, com a ajuda da teoria.

2 CRUZANDO FRONTEIRAS

Este capítulo é dedicado ao estudo das teorias que norteiam o cruzamento das fronteiras nas representações artísticas. De modo sucinto, iniciamos pelo longo percurso da écfrase, que se vincula ao *ut pictura poesis* discutido por Lessing em *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*.

Esta é uma investigação que, hoje, integra o campo da intermedialidade, mas que desde sempre concentrou a atenção de criadores e críticos em torno da écfrase visual, na verdade um dispositivo retórico-poético essencialmente intermedial. O que se observa, sem muito esforço, é que os processos ecfásticos ultrapassam a função meramente ornamental de um discurso. Presente não apenas no discurso poético, quando este toma de empréstimo paisagens e outros elementos visuais, a écfrase tem um vigor capaz ela própria de atravessar fronteiras. Vale dizer que ela surge na poesia descrevendo elementos das obras de arte visual, mas também não deixou de penetrar o terreno da narrativa e da criação musical.

Nas próximas páginas, uma evidência poderá ser constatada, tomando por base a obra de Hoffmann: o elemento visual se manifesta com igual pujança, na música e na poesia (aqui significando literatura, para fazermos valer o sentido que Lessing atribui ao termo “poesia”). Neste sentido, poesia, filosofia, estética, musicologia são campos que se entrelaçam, na busca pelas definições daquilo que é ou não determinante e próprio de um sistema artístico.

À figura da écfrase se associa a noção warburgiana de *Pathosformel*, discutida tanto no contexto alemão de origem, correlacionada à sobrevivência do Paganismo, na Renascença italiana, quanto na remanufatura contemporânea de Gary Tomlinson (2004). À luz das pesquisas deste musicólogo, o processo ecfástico adentra pelo campo da música, território que se revela fundamental para as investigações e análises em Hoffmann. Num contínuo, junto com as articulações dos vários autores que aqui apresentamos, veremos diversos exemplos encontrados em E.T.A. Hoffmann, que por fim, através do “Princípio serapiôntico”, enseja a apresentação das suas próprias teorias.

2.1 A écfrase como dispositivo intermedial

A mais antiga referência às relações entre a poesia e pintura remonta a Simônides de Céos (ca. 556 a.C. - 468 a.C.), poeta inspirado a quem é atribuída a afirmação de que “a poesia é pintura que fala, e a pintura, poesia muda”. Por esta formulação é considerado o precursor, não só do adágio horaciano *ut pictura poesis*¹²⁸ (“a poesia é como a pintura”), presente na *Carta aos Pisões* (conhecida como *Ars Poetica*, vv. 361-5), como também da concepção aristotélica do poético (em literatura ou na arte) como a habilidade de construir representações, ou seja, mimesis. Aristóteles, aliás, na compilação de seu curso sobre poesia, elaborado por discípulos, a que chamou-se *Poética*¹²⁹, a correlação entre as duas artes sustenta diversas premissas do mestre: o poeta, como o pintor, representa homens superiores, inferiores ou iguais a nós (*Poét.*, 1448a 8-10); como qualquer artista, deve precaver-se de erros acidentais ou de concepção (exemplifica com a representação de um cavalo movendo a um só tempo as duas patas do lado direito – *id.*, 1460b 15-25); a obra poética deve preferir o impossível que persuade ao possível que não convence, como na pintura de Zêuxis (464-398 a.C.)¹³⁰, que pintou homens formidáveis (*id.*, 1461b 11-12).

Mas é posteriormente, no período helenístico (séc. IV a.C.- I a.C.), que o termo *ékphrasis* (ἐκφρασις) é adotado para designar um mérito poético, e vai alcançar notoriedade, no quadro da Segunda Sofística (finais do séc. I da era cristã à entrada do séc. V¹³¹), período em que se dá o renascimento da Retórica grega¹³². O análogo latino será *descriptio*, sempre articulado à *enárgeia* ou “enargia” grega, que terá por correspondente a *evidentia* ou “evidência” latina. Noutras palavras, a écfrase consiste no processo descritivo capaz de

¹²⁸ Situado em seu contexto, lê-se: “A poesia é como a pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais de perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa, agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre.” (HORÁCIO, 1997, apud SALGADO, 2014, p.36).

¹²⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio, introd. comentário. e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

¹³⁰ Lendário pintor grego nascido em Heracléia, na Magna Grécia, atual Itália, um dos mais famosos artistas de seu tempo pelo fantástico realismo de sua pintura.

¹³¹ Destacam-se, como clássicos do gênero da descrição de obras de arte, os *Eikones* de Filóstrato, as *Ekphraseis* de Calístrato, “Zêuxis ou Antíoco” de Luciano de Samósata. Os romances sofisticos *As Aventuras de Leucipa e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, e *Dafnis e Cloe*, de Longo, muito embora menos prestigiados que a poesia ou a oratória, contêm excepcionais exemplos de écfrases.

¹³² Nos antigos tratados de retórica e poética as écfrases eram recomendadas como exercícios de retórica em narrativas de gênero específico, ou como figuras da elocução [*tropos*], cuja finalidade, assim como o *ut pictura poesis*, era “dotar o discurso de qualidades visuais que são inerentes à pintura” (NASCIMENTO, 2008, p.8). Quintiliano (35-100 d.C.) comparou “as qualidades prescritas na oratória [...] com a pintura que imita com graça e vivacidade as suas figuras por meio da variedade nas vestes, nas poses e na expressão dos rostos”. Cf. NASCIMENTO, Cristiane M. R. do. *A palavra pintada: A écfrase na tratadística da pintura no século XVI*. In: *Revista de Arte e Arqueologia* do PPG do Depto. de História/UNICAMP, No. 9, 2008, pp. 7-22 .

produzir “um quadro” da descrição. Ambos os termos, “enargia” e “evidência”, apesar das nuances semânticas na passagem do grego para o latim, são definidos tecnicamente como uma “descrição animada”, no âmbito retórico (BAILLY, 1960, p.670).

Os termos estão de tal forma associados, que no *Manual de Retórica Literária* de Lausberg, §1133, a *écfrase* vem definida como “a descrição detalhada de uma pessoa ou objeto, cujo objetivo é a enargia” (LAUSBERG, 1966).

Ao falar sobre a tragédia como gênero poético e a questão dos testemunhos, em *O local da diferença* (2005)¹³³, Seligmann-Silva relembra a proximidade entre a cena jurídica e a “literária”¹³⁴ na Antiguidade, chamando assim a atenção para o objetivo de melhor convencer da *enárgeia*.

Para Quintiliano, por exemplo, a *enárgeia* (*evidentia*) deveria permitir no discurso forense um convencimento melhor do que o argumento. Essa teoria supõe tanto a capacidade da imaginação do poeta e do ouvinte, como também a reciprocidade entre as imagens mentais e o despertar das emoções (cf. o conceito de *psychagogia*¹³⁵): ‘Pois a oratória é frustrada no seu efeito total e não é perfeita, se ela apela apenas para a *audição*, e se o juiz sente que os fatos sobre os quais ele tem que decidir estão sendo apenas narrados para ele, e não estão sendo expostos para os olhos da mente na sua verdade viva’. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.34)

A citação de Quintiliano (*Inst. or.*, 8, 3, 62), não só não deve ter passado despercebida ao multitalentoso Hoffmann, como também apresenta correspondências com o “Princípio serapiôntico”, conforme veremos ainda neste capítulo. Por ora, gostaríamos de enfatizar a afirmação “com o fim de produzir *enárgeia*”, a partir de uma bem-humorada carta de Hoffmann, escrita em 25 de novembro de 1817 a Adolph Wagner (1774-1835)¹³⁶. Nela, o poeta-cronista ri da sua própria desgraça, pois o incêndio relatado com tanto humor, do qual foi testemunha ocular e quase vítima¹³⁷, já que as brasas quentes respingavam, ateando fogo ao próprio telhado, foi o mesmo incêndio que destruiu todo o cenário e figurino de sua tão

¹³³ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

¹³⁴ O termo “literária” aqui não era pensado com base no conceito romântico de literatura (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.91).

¹³⁵ Psychagogia [psicagogia]: Cerimônia religiosa, entre os antigos gregos, para aplacar as almas dos mortos; evocação mágica das sombras; arte de guiar as almas dos mortos pelos melhores caminhos. (Cf. dic. Caldas Aulete)

¹³⁶ Escritor e tradutor em Leipzig, tio do compositor Richard Wagner (1813-1883) (HÜRLIMANN, 1946, p.541).

¹³⁷ A esta época, Hoffmann residia no segundo andar de um prédio na rua *Charlottenstraße*, esquina com a rua *Taubenstraße*, em frente ao teatro da praça *Gendarmenmarkt* em Berlim.

amada ópera *Undine*. O evento dá origem a um duplo exemplo de éfrase: primeiro, através da narrativa na carta, e segundo, através de uma ilustração do próprio Hoffmann, combinada com anotações irônicas, tal qual uma caricatura. Encarnando o cronista berlinense, com a marca da sua ironia, Hoffmann aproveita para descrever a relação entre a catástrofe artística ocorrida em 29 de julho de 1817 e o seu imediato e lucrativo resultado para o Tesouro do Estado:

[...] Eu poderia lhe contar que corri o mais evidente perigo no incêndio do teatro apenas a 15 ou 20 passos de onde moro, pois o telhado da minha casa já ardia, e mais ainda! – o Tesouro do Estado bambeou¹³⁸, já que quando o armário das perucas estava em chamas e cinco mil perucas levantaram vôo, a peruca do ‘barbeiro da aldeia’, de Unzelmann¹³⁹, com um rabicho comprido pairava como um ameaçador meteoro flamejante sobre o prédio do banco – mas isto tudo o mágico lhe contará de viva voz e acrescentará que ambos foram salvos, eu e a nação. *Eu* pela potência de três mangueiras, dentre as quais uma em que eu atei um rasgão perverso com uma saia de seda da minha mulher, e *a nação* por um corajoso caçador da guarda na rua *Tauben*¹⁴⁰, que, quando vários jatos foram em vão direcionados à peruca que subia *ad altiora*, o dito monstro foi abatido por um tiro certo de espingarda. Atingido fatalmente, bramindo e fervendo, mergulhou no mictório da adega do Schonert. Com isto, imediatamente subiram os títulos do tesouro. Não é matéria para um épos? – Uma vez que talvez o Senhor possa disto fazer um, para o que é necessário conhecimento exato do local, anexo então um pequeno desenho, que apresenta, sobretudo, muito bem as *proporções*...¹⁴¹

Na figura 7, vemos o desenho que acompanha a carta. É interessante notar que o autor reproduz literalmente o que Quintiliano¹⁴² entendia por *evidentia*: “descrição vivaz e

¹³⁸ O verbo “wackeln” aqui tem o sentido de vacilar, perder o equilíbrio, ficar bambo e instável, o que confere ao evento ambiguidade, pois tanto pode ser o prédio físico do crédito, como também a própria instituição, um banco, equivalente a um Tesouro Nacional.

¹³⁹ Karl Wilhelm Unzelmann (1753-1832), ator, cantor e cômico alemão.

¹⁴⁰ Referimo-nos à *Taubenstraße* [Rua dos Pombos], ainda hoje situada em *Mitte*, o antigo centro de Berlim oriental.

¹⁴¹ No original: [...] *Ich könnte Ihnen erzählen, daß ich bei dem Brande des Theaters, von dem ich nur 15 bis 20 Schritt entfernt wohne, in die augenscheinlichste Gefahr geriet, da das Dach meiner Wohnung bereits brannte, noch mehr! – daß der Kredit des Staats wankte, da, als die Perückenammer in Flammen stand und fünftausend Perücken aufflogen, Unzelmanns Perücke aus dem ‘Dorfbarbier’ mit einem langem Zopf wie ein bedrohliches, feuriges Meteor über dem Bankgebäude schwebte – doch das wird Ihnen alles der Zauberer mündlich erzählen und hinzufügen, daß beide gerettet sind, ich und der Staat. Ich durch die Kraft von drei Schlauchspritzen, wovon der einen ich eine böse Wunde mit einer seidenen Schürze meiner Frau verband, der Staat durch einen couragösen Gardejäger auf der Taubenstraße, der, als mehrere Spritzen vergeblich nach der *ad altiora*¹⁴¹ steigenden Perücke gerichtet wurden, besagtes Ungetüm durch einen wohlgezielten Büchsen schuß herabschoß. Zum Tode getroffen, zischend und brausend sank es nieder in den Pißwinkel des Schonertschen Weinhauses. Hierauf stiegen sofort die Staatspapiere. – Ist das nicht Stoff zum Epos? – Da Sie vielleicht eins daraus machen könnten, hiezu aber genaue Kenntnis des Lokals nötig ist, so lege ich eine kleine Handzeichnung bei, die vorzüglich die Proportionen sehr richtig darstellt...[...]. (HOFFMANN, 1817 apud GÜNZEL, 1979, p.333-34)*

¹⁴² *Inst. or.*, 8, 3, 62; 9, 2, 40, apud SELIGMANN-SILVA, 2011, p.62, nota 14.

detalhada de um objeto dentro de uma moldura através da enumeração de detalhes sensíveis (reais ou inventados)”. A descrição viva, detalhada e com requintes de invenção em prosa, já estava feita na carta, mas Hoffmann quer alcançar a *enárgeia*, convencendo e comovendo ainda mais, e anexa a ela um desenho de próprio punho, no qual descreve a cena com o que, segundo o autor de *Laocoonte*¹⁴³, é próprio da pintura, ou seja, com todos os componentes relevantes lado a lado reunidos num único instante. Não satisfeito ainda, ao cimo da folha, enumera uma lista de componentes na seguinte ordem: 1) O teatro...¹⁴⁴ quando as perucas voaram [*Das Theater... als die Per.(ücken) aufflogen*], 2) O prédio do banco [*Das Bankgebäude...*], 3) A peruca de Unzelmann [*Unzelmanns Perücke*], 4) O caçador da guarda [*der Gardejäger*], 5) Um telhado [*das Dach*], 6) Uma janela [*ein Fenster*], 7) Fumaça [*Rauch*], 8) preocupadas [*besorgte*], 9) O [*Der M.....*], 10) Banqueiros [*Bankiers*], 11) O mictório [*Der Pißwinkel*], 12) Pessoas [*Leute*]. Vejamos:

Figura 7 - Incêndio do Teatro Real de Berlim, *Schauspielhaus*



Desenho que acompanhou a carta de 25 de novembro de 1817, de Hoffmann a Adolph Wagner, na qual o autor relata o incêndio ocorrido em 29 de julho de 1817 no teatro *Schauspielhaus*, situado na praça *Gendarmenmarkt*, em Berlim. Desenho a pena, de E.T.A. Hoffmann.

¹⁴³ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011. (p.195)

¹⁴⁴ As reticências referem-se à parte ilegível da legenda. Infelizmente nenhuma reprodução digitada do texto da legenda foi encontrada e, a partir das reproduções do desenho, não foi possível decifrar o texto escrito à mão completamente.

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Brand_Schauspielhaus_1817_ETA_Hoffmann.jpg

Ao lermos a descrição verbal dos acontecimentos, construímos uma imagem a partir da sequência dos fatos lidos. Por outro lado, ao nos depararmos com uma imagem, como acertadamente lembra Paul Klee¹⁴⁵ (1979 apud SALGADO, 2014, p.44), nosso olhar “não percorre de uma só vez toda a obra”, ou seja, “o olho [do espectador] se constrói”, pois “para ajustar-se a um novo fragmento, deve abandonar o fragmento anterior”. Assim, Hoffmann, ao enumerar os acontecimentos na imagem, dirige o olhar do espectador no espaço do desenho e, através da sequência, no tempo. Neste comentário de Klee está inserida a crítica a Lessing (2011, p.192) que, no séc. XVIII, ao sistematizar as diferenças entre a poesia e a pintura¹⁴⁶ argumenta que enquanto “aquela é uma ação visível progressiva, cujas diferentes partes acontecem uma após a outra na sequência temporal, esta, em contrapartida, é uma ação visível inerte, cujas diferentes partes se desenvolvem uma ao lado da outra no espaço”.

A distinção feita por Lessing, por sua vez, surge como crítica à formulação de Simônides de Céos: “a poesia é pintura que fala, e a pintura, poesia muda”. Para Lessing a afirmação era um exagero, causador de confusões, pois trazia consigo um “elemento indeterminado e errado” (Id., ibidem, p.78). Segundo Lessing, apesar de semelhantes, “elas ainda são diferentes, tanto quanto aos objetos como também ao modo da imitação deles”. Lessing acusava os críticos mais modernos de terem deduzido a partir dela “as coisas mais parvas deste mundo”:

Ora eles forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia. Tudo que está certo para uma, também deve ser permitido para a outra; tudo o que agrada ou desagrade numa delas, deve necessariamente também agradar ou desagradar na outra; e, tomados por essa ideia, eles proferem no tom mais firme os juízos mais rasos quando eles tomam por erros as divergências recíprocas entre as obras do poeta e do pintor sobre um

¹⁴⁵ Paul Klee (1879-1940), pintor, poeta e músico suíço, naturalizado alemão. Grande leitor dos contos de Hoffmann, prestou-lhe homenagem através do quadro: *Tale à la Hoffmann* (1921). Esta obra de Klee (pertencente ao *Metropolitan Museum*, Nova York) refere-se ao conto *O pote de ouro* [*Der goldene Pot*] (1814). Considerando a obra literária de Hoffmann como a representação de partida, e o quadro de Klee, a representação de chegada, *Tale à la Hoffmann* configura-se como uma éfrase visual da representação verbal, conforme figura no anexo I.

¹⁴⁶ Conforme explica Lessing, no seu prefácio ao *Laocoonte*, ao falar de pintura ele se refere às artes plásticas em geral. (LESSING, 2011, p.79)

mesmo objeto¹⁴⁷, para em seguida culpar uma arte ou a outra, conforme eles tenham maior gosto pela arte poética ou pela pintura. (LESSING, 2011, p.78)

Lessing argumentava que esta visão teria seduzido até os virtuosos e gerado um “vício da descrição” [*Schilderungssucht*], como uma febre ou mania, tanto na poesia, como na pintura, ao que ele chamou de *Allegoristerei* (alegorismo):

Ela gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante, sem se saber propriamente o que ela pode e deve pintar, e da segunda um poema mudo, sem se ter refletido em que medida ela pode expressar conceitos universais sem se distanciar da sua determinação e se transformar num tipo de escrita arbitrário. – Trabalhar contra esse gosto errôneo e contra esses juízos infundados, tal é a intenção principal dos estudos a seguir. (LESSING, 2011, p.78)

Como se depreende da última frase, esta questão está no cerne de *Laocoonte*, e tal é a sua relevância, que ela invade o território da música. Este fato demonstra como é tênue a linha que separa um território artístico de outro. No tópico seguinte, sobre intermedialidade, veremos mais de perto que nas fronteiras mais extremas ocorrem esboroamentos ou transbordamentos.

O quadro abaixo (fig.8) apresenta uma comparação entre um trecho da resenha de Hoffmann para a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, publicada no *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig em 1810¹⁴⁸, e a crítica feita por Arthur Schopenhauer em *A metafísica da música*, publicada nove anos mais tarde, em 1819, no §52 de *O Mundo como Vontade e Representação*.

¹⁴⁷ Segundo Seligmann-Silva (2011, p. 82) “desde o séc. XVIII o termo alemão é utilizado para denominar o objeto, o tema, a matéria ou motivo, na literatura, nas artes plásticas e na música”. O sentido mais antigo, utilizado por Lessing, é para nós importante, pois E.T.A. Hoffmann, na famosa resenha “A música instrumental de Beethoven”, ao falar da música como “a mais romântica dentre todas as artes”, utiliza o termo justamente neste sentido, quando argumenta: [...] *denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf (somente o infinito é o seu objeto)*. Vide também nota 84.

¹⁴⁸ Com um texto bem mais longo do que o usual na época, a resenha para a Quinta Sinfonia de Beethoven é considerada pelos estudiosos um dos textos fundadores do Romantismo na música. Para comparações entre a *Metafísica da Música* de Schopenhauer e a resenha de Hoffmann, remetemos a RUTHNER, S. *Música, a palavra da criação. Um estudo de “A Fermata” de E.T.A. Hoffmann*. (2013, p.615-632); e NUÑEZ, Carlinda F.P.; RUTHNER, S. *A metafísica da música entre a filosofia do séc. XIX e a contística de E.T.A. Hoffmann – Um estudo do efeito estético musical em O inimigo da música*. (2014, p.298-315). Para a questão da autonomia estética da música instrumental e para a tradução da referida resenha remetemos a: VIDEIRA, M. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. Tese de Doutorado na USP, São Paulo.

Figura 8 – Quadro comparativo das ideias de E.T.A. Hoffmann e Arthur Schopenhauer a respeito da descrição na música

<p>E.T.A. HOFFMANN <i>Beethovens Instrumental-Musik</i> Allgemeine Musikalische Zeitung 1810 (Trad. de Mário Videira)</p>	<p>ARTHUR SCHOPENHAUER III Parte §52 <i>O Mundo como Vontade e Representação</i> 1819 (Trad. de Leo Maar)</p>
<p>[...] Quão pouco os compositores de música instrumental reconheceram essa essência característica da música [<i>eigentümliche Wesen</i>], ao tentar representar aqueles sentimentos definíveis [<i>bestimmbare Empfindungen</i>], ou até mesmo acontecimentos, tratando de maneira plástica a arte que é a mais oposta às artes plásticas! As sinfonias deste gênero compostas por Dittersdorf¹⁴⁹, bem como todas essas recentes <i>Batailles de trois Empereurs</i>, etc são equívocos ridículos, que devem ser punidos com o total esquecimento.</p>	<p>[...] [A música] não se deve constituir em reprodução, mediatizada numa intencionalidade consciente por conceitos, pois neste caso a música não expressaria a essência interna, a vontade ela mesma, mas somente copiaria de modo imperfeito o seu fenômeno; como aliás ocorre em toda a música imitativa, por ex. <i>As Estações</i> de Haydn¹⁵⁰, e também a sua <i>Criação</i> em muitas passagens, em que fenômenos do mundo intuitivo são reproduzidos diretamente, da mesma forma, todas as peças de batalhas, o que deve ser rejeitado totalmente.</p>

Fonte: RUTHNER, Simone. *Música, a palavra da criação – Um estudo de “A Fermata” de E.T.A. Hoffmann*. In: *Cadernos do CNLF*, Vol. XVII, nr.05. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013, p.615-632. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/cnlf/05/48.pdf Acesso em: 02/01/2016

A crítica aos compositores sinfônicos, ou seja, de música instrumental, parte das mesmas premissas da crítica de Lessing sobre a mania da descrição. Hoffmann alerta para a falta de discernimento, por parte dos compositores, em relação ao que é próprio da música e ao que é próprio das artes plásticas, ou da pintura (no sentido de Lessing), que seria representar corpos visíveis. Para Hoffmann, o próprio da música, que para ele é a melodia, liberta das amarras do texto, é representar sentimentos não definíveis, ou seja, as paixões em sua essência. Schopenhauer, nove anos mais tarde, ao publicar a *Metafísica da música*, refere-se exatamente ao mesmo. Nesta passagem, vemos uma explicação pertinente:

[...] ela [a música] não exprime esta ou aquela alegria individual e determinada, esta ou aquela aflição, a dor, ou espanto, ou júbilo, ou humor, ou serenidade, mas a alegria, a aflição, a dor, o espanto, o júbilo, o humor, a serenidade ela *própria*, por assim dizer, *in abstracto*, o que neles há de essencial, sem qualquer acessório, portanto também sem os seus motivos. (SCHOPENHAUER, 1980, p.77)¹⁵¹

¹⁴⁹ Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), compositor austríaco.

¹⁵⁰ Franz Joseph Haydn (1732-1809), compositor representante do Classicismo Vienense.

¹⁵¹ Trad. Wolfgang Leo Maar.

Nas palavras de Schopenhauer (idem, p.78), para quem a música é “o coração das coisas” ou a “cópia imediata da vontade ela própria”, a música imitativa seria aquela que pretende pintar uma intenção através dos seus meios, tornando-se apenas uma cópia malfeita do seu fenômeno. A crítica é a mesma de Hoffmann, contudo, cabe aqui uma observação em relação à música instrumental de Haydn, criticada por Schopenhauer. Na supracitada resenha, Hoffmann coloca Haydn ao mesmo nível de Mozart e Beethoven:

As composições instrumentais desses três mestres respiram um mesmo espírito romântico [*romantischen Geist*], o qual está justamente na mesma compreensão íntima da essência característica da arte; o caráter [*Charakter*] de suas composições, contudo, diferencia-se consideravelmente. (HOFFMANN, 2010, p.205)¹⁵²

Na resenha, Hoffmann descreve, em éfrase, o caráter da música de Haydn, Mozart e Beethoven, porém, não descreve sons e melodias da música, e sim, as subjetivas disposições que ela suscita, numa “profusão de pensamentos¹⁵³” indeterminados:

Nas composições de Haydn domina a expressão de um ânimo ingênuo [*kindlichen Gemüt*] e alegre. Sua sinfonia nos conduz a bosques vastos e verdejantes, a uma alegre e colorida multidão de pessoas felizes. Passam meninos e meninas, pairando em danças [*Reihentänzen*]; crianças sorridentes, aguçando o ouvido atrás das árvores e dos arbustos de rosas, brincam de jogar flores umas nas outras. Uma vida plena de amor, plena de bem-aventurança, tal como antes do pecado original, numa juventude eterna; nenhum sofrimento, nenhuma dor; apenas um doce e melacólico desejo [*wehmütiges Verlangen*] pela figura amada, que paira ao longe, no esplendor do crepúsculo, sem se aproximar nem desaparecer; e enquanto ela está ali não anoitece, pois ela mesma é o crepúsculo incandescente das montanhas e dos bosques. (HOFFMANN, 2010, p.205)¹⁵⁴

Uma vez que Hoffmann, ao falar do caráter da música de Haydn, não se referia a uma música descritiva, perguntamo-nos de onde teria vindo a crítica de Schopenhauer¹⁵⁵. Para o aprofundamento desta questão, remetemos ao musicólogo, historiador e germanista Wolfram

¹⁵² Trad. Mário Videira.

¹⁵³ A expressão é de Kant, como veremos na nota 157.

¹⁵⁴ Trad. Mário Videira.

¹⁵⁵ Esta questão aponta para uma querela da virada do séc. XVIII para o séc. XIX, entre músicos franceses e alemães, na qual se discute o caráter da música instrumental de Haydn, vista por alguns críticos como uma música que teria um “caráter definido”, que seria fiel até aos mínimos detalhes, e estes suscitariam no ouvinte “não apenas um genérico de uma disposição poética” [*nicht bloß das Allgemeine einer poetischen [...] Stimmung*], mas, dado seu “caráter consumado” [*vollendeten Charakter*], provocariam as “próprias imagens definidas” [*bestimmtere Bilden selbst*] (STEINBECK, 2005, cap.2).

Steinbeck, em seu artigo sobre a genealogia do poema sinfônico de Liszt¹⁵⁶, no qual defende a mesma posição de E.T.A. Hoffmann sobre Haydn. Para fins do nosso estudo, caberá apenas salientar que a formulação de Simônides de Céos sobre a pintura como “poesia muda” e a poesia como “pintura falante”, através da crítica de Lessing, repercute na música, mais especificamente, na música instrumental. Desprovida de texto, esta não poderia ser vista como falante. Por outro lado, mesmo não sendo nem poesia, nem pintura, traz em si um elemento comum aos dois sistemas artísticos: a habilidade da descrição. Surge assim, por analogia, na música instrumental, o que se chamou de “sinfonia pintante”, ou “sinfonia que pinta” [*malender Sinfonien*], conforme uma publicação de 1800 no *AmZ – Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig (Steinbeck, 2005, cap.2), e as sinfonias de Dittersdorf¹⁵⁷ e Rosetti¹⁵⁸ seriam exemplos desta categoria. Para tais sinfonias, segundo Steinbeck (2015), o público necessitava de um folheto explicativo [*Konzertzettel*] de todas as representações descritas¹⁵⁹.

No que se refere às comparações entre a poesia e a pintura, vistas desde a Antiguidade como artes irmãs, vale lembrar que a correlação desfrutou de uma certa concorrência: ora a poesia era vista como mais eloquente, digna de ser imitada pela pintura, ora a pintura, por colocar mais imediatamente a imagem diante dos olhos, e por isto, comover ou convencer melhor. Este era, segundo Seligmann-Silva (2011, p.14) o argumento de Leonardo da Vinci (1452-1519), que “quer nos convencer das ‘virtudes’ da *virtù visiva*”, ou seja, de que por meio da pintura as coisas aludidas pela poesia são efetivadas diante dos nossos olhos, “como se fossem naturais”. Para Da Vinci, segundo Seligmann-Silva, “a imediaticidade do efeito que penetra pela *virtù visiva* é um dado da fisiologia humana”, e a visão, “o sentido mais nobre” (Id., ibidem, p.15). Lessing, ao contrário de Da Vinci, via na poesia a possibilidade de “tornar em ato” o que na pintura se encontra *in virtute*, e por isto, ela teria posição privilegiada em relação à pintura.

¹⁵⁶ Cf. STEINBECK, Wolfram. *Symphonie als Dichtung. Zur Genealogie der ‘Symphonischen Dichtung’ Franz Liszts*. In: KEPLER-TASAKI, S.; SCHMIDT, W.G. *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität. 1815-1848*. Berlin: Walter de Gruyter, 2015, pp. 263-294.

¹⁵⁷ Vide nota 149.

¹⁵⁸ Francesco Antônio Rosetti, originalmente Franz Anton Rösler (c.1750-1792), compositor do período clássico, nascido ao norte da Bohemia, na região dos Sudetos.

¹⁵⁹ Por exemplo, na ópera “Telêmaco e Calipso” de Antonio Rosetti: “A descrição de uma trovoadá” [*Darstellung eines Gewitters*], “A fala do mentor a Calipso” [*Die Rede Mentors an Kalypto*], “A resposta da deusa, etc” [*Die Antwort der Göttin*], etc. (STEINBECK, 2015, cap.2). (O artigo disponível pela internet não informa os números de páginas).

Em 1790, ao publicar a *Crítica da faculdade do Juízo*, no §53, sobre a *Comparação do valor estético das belas artes entre si*, Kant (2010, p.171-173) reafirma a supremacia da poesia. Ao fazê-lo, contudo, posiciona a música em último lugar entre as belas artes, pois, segundo ele, ela provoca movimentos de ânimo variados e indeterminados, servindo apenas para o deleite, não sendo suas “ideias estéticas [...] nenhum conceito e pensamento determinado” e, portanto, não proporcionando o “alargamento das faculdades” do entendimento¹⁶⁰.

Mário Videira lembra que o crítico musical C. F. Michaelis¹⁶¹, entre 1800 e 1808 havia publicado no *AmZ* vários artigos sobre a música, nomeadamente, sobre “pintura musical” e o ideal da música. Partindo do argumento kantiano sobre a “faculdade da imaginação”¹⁶², Michaelis (apud VIDEIRA, 2010, p.139) fala da “imaginação poética, criadora, [que] revela integralmente a sua força na arte dos sons”, e publica um artigo em defesa do “elemento ideal da música”, em 13 de abril de 1808 no *AmZ* 10, nr. 29, no qual explica:

A música cria [*schafft*] um todo tão infinitamente variado de sons, em suas composições melódicas e harmônicas produz por magia um mundo inteiramente próprio para nossa fantasia, que seria em vão que nós procuraríamos um original [*ein Original*] para isto na realidade desprovida de arte. As outras artes podem ser ainda geniais em suas invenções, contudo, na verdade de sua exposição de efetivas relações vivas, ao recordar cenas semelhantes à natureza, não raro elas tiram daí um grande interesse, e ganham com isso a nossa simpatia. A música, pelo contrário, encanta através de fenômenos completamente novos, apresenta-se, ela mesma, como criadora de cenas que são configuradas apenas a partir do mundo interior da humanidade, mas que não possuem um modelo [*Urbild*] na natureza *exterior*, nem segundo a forma [*Form*], nem segundo o material [*Stoff*]. (Trad. Videira)

¹⁶⁰ Segundo Immanuel Kant (2010, pp.171-173), na *Crítica da faculdade do juízo* (1790): “Entre todas as artes, a poesia [...] ocupa a posição mais alta. Ela alarga o ânimo pelo fato de ela pôr em liberdade a **faculdade da imaginação** e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma **profusão de pensamentos**, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada e, portanto, se eleva esteticamente às ideias.” Estas afirmações levam o filósofo a posicionar a música, em oposição à poesia, em último lugar, pois para Kant ela joga com um “tão grande número de sensações que se acompanham ou sucedem umas às outras”, movendo o “ânimo de modo mais variado e, [...] mais íntimo”, mas que não conduzem à reflexão, ou ao conhecimento, são “meras sensações sem conceitos”, e por isto “é certamente mais gozo que cultura”. Na resenha para a *Quinta de Beethoven*, Hoffmann defende o oposto em relação à música. Esta, como depois também para Schopenhauer, estaria acima de todas as artes, por ser “a mais romântica”, que “abre ao homem um reino desconhecido [*unbekanntes Reich*], que nada tem a ver com o mundo exterior dos sentidos que o circunda, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para se entregar ao inefável [*Unaussprechlichen*]”. (Trad. Videira, grifos nossos).

¹⁶¹ Christian Friedrich Michaelis (1770-1834), nascido em Leipzig, estudou música, teologia, línguas antigas, direito e filosofia. Tal como Hoffmann, publicou vários artigos sobre música no *AmZ - Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig (VIDEIRA, 2010, p.130).

¹⁶² Cf. nota 157.

Hoffmann, na segunda parte da *Kreisleriana*, em *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815), publica o conto *Johannes Kreislers Lehrbrief* [Certificado de aprendizagem de Johannes Kreisler]¹⁶³, no qual o narrador conversa com o maestro e compositor Johannes Kreisler, e expõe ideias semelhantes sobre o próprio da música:

Nosso reino não é deste mundo – dizem os músicos – pois onde encontramos na natureza, tal como [o fazem] o pintor e o escultor, o protótipo de nossa arte? O som habita em toda parte, mas os sons, isto é, as melodias que falam a linguagem elevada do reino dos espíritos [*die höhere Sprache des Geisterreichs*], habitam apenas no peito humano. (HOFFMANN, apud VIDEIRA, 2010, p.140, trad. Videira)¹⁶⁴

Estas melodias, como veremos na análise do conto *Die Fermate* [*A fermata*], são para Hoffmann o canto interior, despertado pela musa. Neste capítulo ainda, quando nos dedicarmos ao “Princípio serapiôntico”, veremos a importância conferida por Hoffmann à visão do mundo interior como aspecto criador e criativo.

Através do percurso da écfrase na história, pudemos observar que a discussão das propriedades da pintura e da poesia estendeu-se também ao território da música, ou seja, o procedimento ecfástico não se limita às representações verbais e visuais.

Steven Paul Scher (2004), representante da WMS (*Word and Music Studies*), situa a evocação da música no espaço entre os polos da música e da literatura, e vê, nesta habilidade do poeta, uma fórmula para a criação da obra de arte literária:

Para criar uma obra de arte literária, o poeta (nesta designação eu incluo tanto o escritor de poesia como o de prosa) projeta a sua imaginação aos seus leitores por meio de estruturas e técnicas literárias convencionais ou inovadoras. Em todas as evocações literárias de música, o poeta suplementa sua fonte usual (i.e., a imaginação poética) com a experiência musical direta e/ou uma trilha sonora, ou permite que sua imaginação seja inspirada pela música; assumindo assim o papel de transmissor, interpretando (sugerindo, descrevendo ou criando) **a música em palavras**¹⁶⁵. (Grifos nossos)

¹⁶³ Boa parte do mesmo conto foi publicada no jornal de nrs.45-46 do *Morgenblatt für gebildete Stände* [*Folha matutina para classes cultas*] de 21 de fevereiro de 1816, com o título de *Ahnungen aus dem Reiche der Töne* [*Intuições do reino dos tons*]. (SCHNAPP, 1974, p.125)

¹⁶⁴ No original: *Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker, denn wo finden wir in der Natur so wie der Maler und der Plastiker den Prototypus unserer Kunst? - Der Ton wohnt überall, die Töne, das heißt die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreichs reden, ruhen nur in der Brust des Menschen.* (HOFFMANN, 2004, p.1794). Hoffmann se refere a “Töne”, cujo sentido é o de “sons entoados”, que diferem de um som qualquer, como veremos na análise de *Rat Krespel* com Bernhard Waldenfels. Daí Hoffmann explicar que se refere às melodias, ou seja, não apenas à música instrumental, mas também ao canto, sem texto.

¹⁶⁵ No original: *To create literary works of art, the poet (in this designation I include the writer of poetry as well as of prose) project his imagination to his readers by means of conventional or innovative literary structures and techniques. In all literary evocations of music the poet supplements his ordinary source (i.e., poetic imagination)*

Esta literatura, capaz de evocar a música em palavras, Scher (2004, p.28-30) divide em três subcategorias: 1) a “palavra musical” [*Word music*], aquela que pretende imitar o som musical através de onomatopéias, servindo ao poeta como técnica básica de verbalização; 2) “estruturas e estratégias musicais em obras literárias” [*Musical structures and devices in literary works*], inseridas na obra literária por um processo de sobreposição [*superimposition*] - ou o poeta experimenta estratégias ou procedimentos musicais na mídia literária; e 3) a “música verbal” [*verbal music*], que “aponta fundamentalmente para a interpretação poética de implicações intelectuais e emocionais e [de] conteúdo musical sugerido simbolicamente”¹⁶⁶.

A literatura hoffmanniana se enquadra tanto na segunda, quanto na terceira categoria. *Rat Krespel* e *Die Fermate*, como veremos, exemplificam bem as “estruturas e estratégias musicais em obras literárias”. Já a éfrase do efeito musical, ou as éfrases na resenha para a Quinta Sinfonia, que descrevem o caráter da música de Mozart, Haydn ou de Beethoven, apontam para a música verbal. Scher ainda subdivide a música verbal em mais duas categorias: na primeira, a “reapresentação da música em palavras” [*re-presentation of music in words*], quando o poeta lança mão diretamente da experiência musical, ou de um conhecimento específico de uma peça musical, descrevendo a peça musical que ele mesmo identifica, ou que se pode identificar por dedução. Aqui podemos citar, por exemplo, *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters musikalische Leiden*, conto no qual o narrador toca e comenta as *Variações de Goldberg*, e também todos os vários contos que, como veremos em *Die Fermate*, citam peças musicais (p.ex. a ária de Salieri, *Sento l’amica speme*) e comentam propriedades das mesmas (no caso, do *Trillo*); na segunda subcategoria, a “apresentação direta de música fictícia em palavras” [*direct presentation of fictitious music in words*], é a obra na qual a imaginação poética é inspirada pela música em geral. Também aqui encontramos em Hoffmann exemplos, como *Don Juan*, inspirada na ópera *Don Giovanni*, de Mozart, ou *Ritter Gluck*, inspirado na obra e legado de Gluck.

Noutras palavras, podemos dizer que, segundo as categorias de Steven Paul Scher, as narrativas de E.T.A. Hoffmann qualificam-se como obras de arte literárias, e o que as elevou a

with direct music experience and/or a score, or allows his imagination to be inspired by music; he thus assumes the role of transmitter, rendering (suggesting, describing, or creating) music in words. (Cf. SCHER, Steven P. *Notes Towards a Theory of Verbal Music* (1970). In: *Essays on Literature and Music* (1967-2004). (Org.) Walter Bernhart; Werner Wolf. Amsterdam- New York: Rodopi, 2004, pp.23-36 (pp.29-30).

¹⁶⁶ No original: *Verbal music aims primarily at poetic rendering of the intellectual and emotional implications and suggested symbolic content of music.* (SCHER, 2004, p.30)

esta categoria foi o procedimento ecfrástico. Hoffmann, através da écfrase musical na literatura, recriou a representação artística musical. O mestre do duplo, do estranho e do fantástico, evidenciou sua maestria no uso deste recurso poeticamente, tornando-se assim também o mestre da obra de arte literária.

Para a conclusão deste tópico, que de forma alguma se esgota, remetemos ao primoroso panorama histórico do *ut pictura poesis* realizado por Felipe Simas Rabello (2004). Com propriedade, o pesquisador observa que, se no Renascimento o adágio horaciano era onipresente, aparecendo em quase todos os tratados de arte ou poesia da época, num crescendo histórico até quase o Iluminismo, atualmente, o *ut pictura poesis*, através das propostas artísticas modernas, abstratas, conceituais, destitui-se dos limites da última fronteira artística a ser ultrapassada, a forma, transformando-se numa “impossibilidade formal” (RABELLO, 2004, p.301). Ou seja, as fronteiras na arte conceitual encontram-se de tal forma esboroadas, que o delimitar de propriedades se torna inviável, tornando assim a própria comparação entre as formas um terreno escorregadio. Apesar disto, o *ut pictura poesis* “nunca esteve tão presente na poesia como *ekphrasis* e na teoria como investigação acadêmica” (RABELLO, op. cit.) como hoje.

No próximo tópico, através da noção de intermedialidade, observaremos de que forma a écfrase, como um procedimento artístico, ganha em amplitude.

2.2 O fenômeno intermedial

O fenômeno da intermedialidade, de acordo com Claus Clüver¹⁶⁷ (2007, p.9), pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na “vida cotidiana, como em todas as atividades culturais a que chamamos de ‘arte’ ”. Já a designação “intermedialidade” é bem mais recente. Jens Schröter (2011, p.2) explica que, nas últimas duas décadas, “com o reconhecimento de que uma mídia não existe desconectada da outra”¹⁶⁸, o uso do termo difundiu-se amplamente.

¹⁶⁷ Professor Emérito de Literatura Comparada na Universidade de Indiana (EUA), Claus Clüver é referência internacional para os estudos interartes.

¹⁶⁸ No original: [...] *with the recognition that media do not exist disconnected from one another*. Sobre esta afirmação, Schröter (2011, p.2) remete aos autores Chapple, Eicher, Prümm, Rajewsky e Wolf.

Para Irina O. Rajewski (2001, apud Clüver, 2007, p.16), “intermedialidade implica [em] cruzamento de fronteiras”, e Clüver (idem, p.2) observa que “cruzar fronteiras” é a metáfora de modo geral empregada para explicar os processos de “inter-relação e interação entre as mídias”. Porém, como ele mesmo esclarece, a própria definição de “mídia” ainda varia muito e permanece em discussão entre teóricos de diversas áreas.

Não nos propomos aqui a discutir uma definição para intermedialidade, mas sim, adotar algumas das diretrizes e elementos metodológicos destes e de outros teóricos, visando às articulações entre as artes e a literatura, mais especificamente, as relações entre a música e a literatura de E.T.A. Hoffmann.

Conforme Clüver (idem, p.12), todas as considerações, na tentativa de construir uma definição para “mídia”, têm, sobretudo, um valor teórico: “um cruzamento de fronteiras midiáticas implica uma relação intermediária ao invés de um fenômeno intramediático, como por exemplo, uma mistura de gêneros”¹⁶⁹.

Ao refletir sobre os modos recorrentes da intermedialidade no campo discursivo, o já mencionado pesquisador alemão e cientista da mídia Jens Schröter (2011, p.2) apresenta quatro modelos para a compreensão da intermedialidade, acrescentando-lhes mais um, que ele mesmo estaria desenvolvendo:

1) intermedialidade sintética: a ‘fusão’ de mídias distintas para a supermídia, um modelo com raízes no conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] com conotações políticas, 2) intermedialidade formal (ou transmedial): um conceito baseado em estruturas formais não ‘específicas’ a uma mídia, mas encontrada em diferentes mídias, 3) intermedialidade transformacional: um modelo centrado em torno da representação de uma mídia através de outra mídia. O modelo 3) conduz ao postulado de que a intermedialidade transformacional não está localizada na intermedialidade, mas nos processos de representação e, assim, a intermedialidade transformacional é o lado reverso do modelo; 4) intermedialidade ontológica: um modelo sugerindo que uma mídia sempre existe em relação a outra. Assim, o modelo 4) sugere que não existe uma mídia isolada, mas que as relações intermediais ocorrem espontaneamente. Mais adiante, um quinto modelo deve ser considerado, o da ‘intermedialidade virtual’, incluindo o conceito-corolário de ‘políticas de intermedialidade’, um modelo que estou desenvolvendo [...].¹⁷⁰

¹⁶⁹ Exemplos de mistura de gêneros seriam: música e letra de uma canção, a dança e música de uma coreografia, a ópera e o cinema, que misturam o verbal, com o visual e o musical, uma performance que combina música instrumental ao vivo com música eletrônica, etc.

¹⁷⁰ No original: 1) *synthetic intermediality: a ‘fusion’ of different media to supermedia, a model with roots in the Wagnerian concept of Gesamtkunstwerk with political connotations, 2) formal (or transmedial) intermediality: a concept based on formal structures not ‘specific’ to one medium but found in different media, 3) transformational intermediality: a model centered around the representation of one medium through another medium. Model 3) leads to the postulate that transformational intermediality is not located in intermediality but in processes of representation and thus transformational intermediality is the flip side of model 4) ontological intermediality: a model suggesting that media always exist in relation to other media. Thus, model 4) suggest that there are no single media but intermedial relations take place ubiquitously. Further, a fifth model ought to be considered,*

Para o nosso estudo sobre a dimensão ecfástica, interessa-nos especialmente o terceiro modelo, “centrado em torno da representação de uma mídia através de outra mídia”, por nele interferir a principal propriedade da obra literária – a ficção. Da mesma forma que o texto ficcional modela a realidade em palavras e imagens, a intermedialidade transformacional submete uma mídia ao processo mimético, inventivo e representativo, de outra, num trabalho de empréstimo de propriedades estéticas que é, ao mesmo tempo, de plasmação ficcional – que não altera a realidade da mídia mimetizada, mas, graças a este peculiar exercício mimético, transforma uma mídia em outra, expandindo as potencialidades de ambas. Desta forma, o modelo transformacional se encontra diretamente relacionado à noção de écfase, como veremos a seguir.

Ao comentar as três subcategorias de intermedialidade propostas por Irina Rajewsky¹⁷¹, Clüver (2007, p.17) explica que a intermedialização através de “referências intermediáticas” verifica-se em “textos de uma mídia só [...], que citam ou evocam, de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia”. No conjunto da Hoffmanniana encontram-se referências a escritores, pintores, músicos. No que se refere especificamente à música, Hoffmann reporta-se a compositores, obras musicais diversas, métodos de ensino musical, questões de estética, maneirismos, crítica musical, pois a música é o campo artístico no qual ele transita como pesquisador, crítico, criador e também artista. Mas também maneja com autonomia referências à pintura, como é o caso do pintor Salvator Rosa, que surge como protagonista em *Signor Formica* (1819), ou o representativo conto (fábula) *Prinzessin Brambilla*, elaborado a partir de oito gravuras de Jacques Callot¹⁷².

Na música, que é o enfoque deste estudo, apresentam-se ainda formas mais sofisticadas de relação intermedial, como por exemplo, a incorporação de aspectos musicais em personagens, ou a utilização de técnicas de outras mídias no discurso verbal, conforme

that of ‘virtual intermediality’ including the corollary concept of the ‘politics of intermediality’, a model I am developing [...]. (SCHRÖTER, 2011, p.2)

¹⁷¹ As três subcategorias da intermedialidade propostas por Irina Rajewsky (2005 apud CLÜVER, 2007, p.15) são “a combinação de mídias, referências intermediáticas e a transposição midiática”.

¹⁷² Com uma clara intenção de procedimento ecfástico, Hoffmann seleciona os desenhos (conforme anexo II), elimina as legendas e os títulos, e cria uma sequência própria para as imagens, criando para cada uma um episódio, ambientado no carnaval romano. Segundo Kremer (2009, p.238), Hoffmann tencionava conceber os episódios “como metamorfoses literárias das imagens”.

veremos mais de perto nos contos *Die Fermate* [*A Fermata*] e *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel*].

Casos como estes são o que Clüver (idem, p.18) considera exemplos de écfrase, figura retórica para a qual ele apresenta também a sua própria definição, ainda que “sucinta e portanto deficiente”: “A representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sóico não verbal” (CLÜVER, 1997, apud CLÜVER, 2007, p.18). Clüver chama a atenção para a redução do conceito de écfrase através de definições tradicionais¹⁷³, que restringem a écfrase a “representações verbais de textos visuais”, excluindo, assim, dentre outros, por exemplo, a representação verbal de textos musicais, ou acústicos, como é o caso de ruídos, explosões, gemidos ou mesmo silêncios. Contudo, ao falar em “representação verbal”, Clüver (idem, p.18) também restringe a écfrase ao campo do discurso falado ou escrito, e afirma que a “écfrase refere-se somente a verbalizações; para representações de textos verbais em outras mídias e de textos visuais em composições musicais, por exemplo, precisamos de outros termos”. Tal restrição, como vimos ao percorrer a história da écfrase, não existia na Antiguidade, pois ela podia se dar tanto na poesia, como na pintura, e também não é posta por Rajewsky (2005 apud CLÜVER, 2007, p.15), pois “textos de uma mídia só” não implicam necessariamente “texto verbal”.

A musicóloga Siglind Bruhn (2008, p.8) lembra que “os escritores não estão sozinhos na busca por cruzar as fronteiras entre as mídias”¹⁷⁴, e seus estudos abordam a écfrase de elementos literários e pictóricos na expressão musical, ou seja, tomam a música como obra de chegada, em relação à qual a literatura e a pintura são obras de partida. Concordando com este raciocínio, Carlinda F. P. Nuñez¹⁷⁵ (texto inédito) vê a écfrase contemporânea, emancipada da função meramente descritiva, como um “espaço de transferências interartísticas e intersemióticas”.

Um exemplo deste tipo de écfrase é a *Kreisleriana* (1838) de Schumann, obra pianística de grande complexidade, cujo ponto de partida são os contos de Hoffmann, mais exatamente o personagem Kreisler, um maestro [*Kapellmeister*] que, como o próprio nome

¹⁷³ Como é o caso da definição do escritor e professor americano James Heffernan (1993, apud KUMBIER, 2001, p.328) em *Museum of Words*.

¹⁷⁴ No original: *Writers are not alone in seeking to cross the boundaries between the media*. (BRUHN, 2008, p.8)

¹⁷⁵ Carlinda Fragale Pate Nuñez é professora do Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada do Instituto de Letras da UERJ, pesquisadora, autora e coordenadora de diversos projetos para o estudo das relações intersemióticas, bem como orientadora da presente dissertação.

informa, circula¹⁷⁶ pelos contos. Kreisler encantou Schumann, um dos grandes leitores e admiradores de Hoffmann. A musicóloga Mônica Vermes, no livro *Crítica e Criação: um Estudo da Kreisleriana de Robert Schumann* (2007) analisa as relações entre o ciclo de oito peças para piano de Schumann e a literatura de Hoffmann. Como obra de partida, Mônica Vermes considera os treze contos, esboços e ensaios inseridos na coleção *Kreisleriana*, incluindo-se aí as *Fantasiestücke*, assim como o romance do gato Murr¹⁷⁷, que apresenta a biografia do maestro Kreisler. Monica Vermes (2007, p.166-168) estabelece um vínculo entre as duas mídias, a música e a literatura, em três planos, que apresentamos de forma sintética: 1) Através de “peculiaridades do estilo de composição musical atribuído a Kreisler (ou valorizado por ele) que se encontram realizadas na *Kreisleriana* de Schumann”¹⁷⁸; 2) na “similaridade entre os princípios composicionais da obra musical e da obra literária”, e aqui se incluem “os princípios de circularidade, dualidade, fragmentação e excentricidade/assimetria”. Para a musicóloga, “a ideia de circularidade é realizada pelo retorno periódico a algumas situações de sua [de Kreisler] biografia (o desaparecimento, o certificado)”, e pela relação entre os próprios contos do ciclo, que se assemelham a um “girar para dentro de si mesmo”. Incorporando os dois planos anteriores, chegamos ao plano 3) “a identidade de princípios estéticos entre Schumann e Hoffmann/Kreisler”, que inclui três ideias:

[...] a ideia de que a música é mais que pura diversão, ou seja, a criação musical é entendida como atividade intelectual de primeira categoria; a ideia de que a criação do novo passa por uma leitura e absorção dos melhores exemplos do passado; e a ideia de que a criação constitui uma decifração da natureza ou, de maneira mais ampla, do mundo. (VERMES, 2007, p.168)

De fato, estas ideias expressam muito bem as inquietações metafísicas e questões filosóficas sobrestimadas por Hoffmann, tanto na obra ficcional, quanto nos ensaios críticos. A mesma *finesse* intelectual se dá, ao emoldurar poeticamente toda a sua obra (crítica e/ou ficcional). Ao dialogar nos contos com as ideias da crítica e vice-versa, Hoffmann reforça suas ideias sobre a importância da fantasia e da imaginação no mundo real.

¹⁷⁶ “Kreisler” em alemão é aquele que “kreist”, do verbo “kreisen”, que significa “circular”, “mover-se em círculos”, ou “gravitar”, em sentido figurado. Alguns exemplos para o uso do verbo: “a terra gravita em torno do sol” [*die Erde kreist um die Sonne*], “seus pensamentos giram sempre em torno dela” (*seine Gedanken kreisen ständig um sie*), “um avião circula sobre a cidade” [*ein Flugzeug kreist über der Stadt*].

¹⁷⁷ Referimo-nos ao romance *Lebensansichten des Katers Murr - nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1819,1821).

¹⁷⁸ Tais peculiaridades encontram-se, peça por peça do ciclo, rica e consistentemente esclarecidas pela autora no capítulo “A *Kreisleriana* de Schumann e Kreisler” (pp.149-169), cuja síntese, “as obras dedicadas a Kreisler não são apenas sobre ele, são como ele”, vale tanto para Hoffmann quanto para Schumann. (VERMES, 2007, p.149)

O musicólogo David Charlton (1989, apud Vermes 2007, p.116), quando analisa a concepção musical de Hoffmann, percebe nela a relevância da obra de Schlegel, Schelling e Novalis, o que o leva a considerar a *Kreisleriana* (de Hoffmann) um “exemplo supremo” de produto literário situado “na fronteira entre a filosofia e a ficção”, através do qual se identifica “uma crítica romântica: um modo de escrever no qual a imaginação e a filosofia romântica guiam a pena, mas sempre com o propósito de colocar a essência de uma obra musical em foco”.

Mais adiante, ao analisarmos os contos de Hoffmann, veremos mais de perto de que forma o conhecimento do território da música, com base nos teóricos aqui citados, nos ajudam a equacionar as questões expostas por Hoffmann, assim como as respectivas estratégias de criação.

A escritora kuwaitiana e comparatista Mai Al-Nakib (2005, p. 253) parte da ideia de que a éfrase é “a expressão de uma forma de representação nos termos de uma outra”¹⁷⁹, procedimento que expõe o potencial de mutação de qualquer forma em se transformar em outra, divergente da atual. Al-Nakib (idem, p.259) defende que, independente de como entendermos a éfrase, se em seu sentido mais antigo e abrangente, como “uma descrição vívida de quase tudo” [*a vivid description of almost anything*], ou se de forma mais restrita, como atualmente, “a éfrase é fundamentalmente um tropo de transmutação”¹⁸⁰, no sentido de Deleuze e Guattari (1980, apud AL-NAKIB, 2005, p.259), que é “a capacidade de todas as formas de realização em divergir e tomar forma segundo outros parâmetros”¹⁸¹. Explicamos: no momento em que uma representação visual é transformada através da narrativa em representação verbal, ela expõe a contingencialidade verbal de qualquer representação visual, ou seja, o potencial de se transformar em narrativa, tornando-o efetivo, ou real. Ao referir-se à “virtualidade”, a autora se orienta pelo sentido bergsoniano de Deleuze (1966, apud AL-NAKIB, 2005, p.274, nota 20), que está associado à:

“[...] capacidade da vida em tornar-se [efetivamente] real, segundo parâmetros alternativos àqueles que dominam a ordem existente. Diferente do possível, o virtual é real; apesar de com frequência isto ser ignorado ou tolerado, uma vez que não está

¹⁷⁹ No original: [...] *the expression of one form of representation in terms of another.*

¹⁸⁰ No original: *ekphrasis is fundamentally a trope of transmutation.*

¹⁸¹ No original: [...] *the capacity of all forms of actualization to diverge and take shape along different lines.*

de acordo com a nossa compreensão habitual de mundo”.¹⁸² (DELEUZE, 1966, apud AL-NAKIB, 2005, p.274, nota 20)

Para uma melhor compreensão da exposição do potencial de mutabilidade das formas e sobre o componente virtual que se torna ato, cremos encontrar em *Laocoonte* um raciocínio que nos favorece. Lessing (2011, p.195), ao refletir sobre o que distingue a pintura da poesia, refere-se aos corpos como “objeto próprio da pintura”, pois são visíveis e “existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra”, e às ações como “objeto próprio da poesia”, pois são “objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra”. Na consideração que se segue, Lessing chama a atenção para o potencial virtual da pintura de também “imitar ações”, como a poesia:

Contudo, todos os corpos não existem apenas no espaço, mas também no tempo. Eles perduram e podem parecer diferentes e se encontrar numa outra relação em cada momento de sua duração. Cada uma dessas aparições momentâneas e relações é o efeito de uma anterior e pode ser a causa de uma sucessiva e, assim, como que o centro de uma ação. Consequentemente a pintura também pode imitar ações, mas também alusivamente através de corpos. (LESSING, 2011, p.195)

No conto *Die Fermate*, a ser estudado no terceiro capítulo, encontra-se, logo ao início, um clássico da écfrase como representação verbal de uma representação visual que muito bem ilustra o efeito do procedimento ecfástico. Ao longo da análise e com o auxílio do professor e teórico da literatura William Kumbier (Missouri Southern State University/EUA), veremos de que forma a écfrase, como um procedimento artístico, ao efetivar na narrativa um procedimento “desterritorializado”, cria um palco próprio para uma peça representacional de uma outra mídia, transformando o próprio modo de representação em objeto de criação, o que faz dela, segundo Kumbier, um despoletador do que ele chama arte metamimética.

Mai Al-Nakib (2005, p.253) salienta que, no processo da écfrase, a forma de representação de partida sempre “arrasta” [*sweep*] consigo elementos da composição original para o território da forma de representação de chegada, mesmo que “substancialmente transformados” [*substantially transformed*], portanto, “a écfrase sempre envolve uma permuta ou [...] um duplo movimento de desterritorialização”¹⁸³. O processo de desterritorialização,

¹⁸² No original: *the capacity of life to actualize along alternative lines of becoming than those dominating the existing order. Unlike the possible, the virtual is real; although it is often ignored or overlooked since it does not accord with our habituated sense of the world.*

¹⁸³ No original: [...] *ekphrasis always involves an ‘exchange’ or [...] a double movement of ‘deterritorialization’*. A autora refere-se à teoria da desterritorialização de DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980.

segundo Deleuze e Guattari (1980 apud AL-NAKIB, 2005, p.256), ocorre inevitavelmente dentro do processo de territorialização, constituído da “ordenação, estratificação, especialização, ou sistematizações, que costumam ocorrer a determinados aspectos ou componentes da vida”¹⁸⁴. Al-Nakib (idem, p.257) observa que territorializações raramente são absolutas ou definitivas, pois são experienciadas como tal no decorrer do tempo. Na língua, explica a autora, a desterritorialização pode se dar, por exemplo, através da invenção de utilizações estranhas à lógica convencional. Este procedimento desterritorializante, considerado por ela como “permuta efrástica” [*ekphrastic exchange*] é, ao mesmo tempo, um processo desestabilizante, pois registra “fissuras desconhecidas e a instabilidade no coração de qualquer território”¹⁸⁵ dominante.

Deleuze e Guattari (1980 apud AL-NAKIB, 2005, p.253) veem na música um singular potencial de desestabilização da relação entre voz e língua:

[...] a música tem particularmente a capacidade de desestabilizar a relação excessivamente estagnada entre voz e língua, incapacitando a voz de atuar fora dos limites de qualquer gramática, idioma, ou forma convencional, com implicações que vão para além da transgressão genérica¹⁸⁶.

Liberta das amarras das convenções linguísticas, a voz, na música, pode ser utilizada das mais variadas formas, explorando, por exemplo, propriedades sonoras outras que as da fala, como entoações inusitadas, ou a imitação de ruídos, instrumentos, sons de animais, ou ainda tímbricas, como claro, escuro, brilhante, aveludado, ou dinâmicas, que animam ou desanimam, e favorecem a expressividade.

A respeito desta “relação estagnada entre voz e língua” encontramos um divertido exemplo em E.T.A. Hoffmann, numa passagem do romance *Reflexões do gato Murr*. Segundo Murr, os humanos carecem de expressividade na voz e nos gestos, e por isto necessitam de diferentes palavras para exprimir seus desejos e necessidades. Já os gatos seriam dotados de um “dom especial”:

¹⁸⁴ No original: *Territorialization is the ordering, stratification, specialization, or systemization that happens to occur to certain aspects or components of life.*

¹⁸⁵ No original: [...] *unacknowledged fissures and instability at the heart of any ‘territory’* [...]. (AL-NAKIB, 2005, p.257)

¹⁸⁶ No original: [...] *music in particular has the capacity to unhinge the overly stratified connection between voice and language, enabling the voice to perform outside the confines of any conventional or dominant grammar, idiom, or form, with implications that extend beyond generic transgression.* (DELEUZE, G.; GUATTARI, F., 1980 apud AL-NAKIB, 2005, p.253).

Que privilégio e quão preciosa é a graça celeste de poder exprimir o bem-estar físico em tons e gestos! No início ronronei, depois fui agraciado com o inimitável talento de serpentear a cauda em delicados círculos, evocando em seguida o dom maravilhoso de expressar, através da única palavrinha, ‘miau’, alegria, dor, deleite, encantamento, medo e desespero, enfim, todos os sentimentos e paixões em suas variadas gradações e nuances. O que é a linguagem humana face ao nosso simples dispositivo de expressão!¹⁸⁷

Para o filósofo alemão contemporâneo Bernhard Waldenfels¹⁸⁸, em entrevista para a rádio Bayern2 (2012) sobre “Os sentidos e as artes em interação” [*Sinne und Künste im Wechselspiel*], a experiência se dá a partir do extraordinário, no sentido do que foge ao ordinário, daquilo que chama a atenção, uma anomalia ou distúrbio, algo que não se enquadra na ordem ou lógica habitual. Waldenfels lembra que existem “distúrbios produtivos e improdutivos” [*produktive und unproduktive Störungen*] e que, quando se trata de um distúrbio produtivo, dali poderá surgir uma questão filosófica, uma obra literária ou artística. As artes, para o filósofo, parafraseando Paul Klee, têm o papel de “tornar visível o invisível” [*das Unsichtbare sichtbar machen*], a anomalia, o que perturba, o supérfluo, o extraordinário.

Hoffmann se utiliza de situações extraordinárias para refletir sobre o ordinário. No exemplo acima, a “relação estagnada entre voz e língua” pode também ser entendida como a relação entre o som e o sentido. No conto *Rat Krespel*, como veremos adiante, Hoffmann dá ao personagem Krespel propriedades perturbantes, anômalas. Dentre elas, um distúrbio na voz, mais exatamente no tom da voz, que nunca combina com o que ele diz, fazendo-nos refletir sobre a relação entre o som e o sentido na fala:

O seu tom num momento era bronco e aos berros, noutra suave e alongado, cantante, mas nunca combinava com o que ele dizia. Se o tema era música, se algum novo compositor era louvado, então ele sorria e dizia com a sua voz suave e cantante: “Pois eu queria mesmo é que o Satanás emplumado de preto lançasse o infame desarranjador musical pelo abismo do inferno a dez mil milhões de braças de profundidade! – E depois seguia feroz aos berros: “Ela é um anjo do céu e a imagem da estrela de todo o canto!” – E então caíam-lhe as lágrimas dos olhos.¹⁸⁹

¹⁸⁷ No original: *Welch ein Vorzug, Welch ein köstliches Geschenk des Himmels, inneres physisches Wohlbehagen ausdrücken zu können durch Ton und Gebärde! - Erst knurrte ich, dann kam mir jenes unnachahmliche Talent, den Schweif in den zierlichsten Kreisen zu schlängeln, dann die wunderbare Gabe, durch das einzige Wörtlein »Miau« Freude, Schmerz, Wonne und Entzücken, Angst und Verzweiflung, kurz, alle Empfindungen und Leidenschaften in ihren mannigfaltigsten Abstufungen auszudrücken. Was ist die Sprache der Menschen gegen dieses einfachste aller einfachen Mittel, sich verständlich zu machen!* (HOFFMANN, 2004, pp.541-2)

¹⁸⁸ Waldenfels é autor dos *Estudos para uma fenomenologia do estranho* [*Studien zur Phänomenologie des Fremden*], publicados em 1999.

¹⁸⁹ No original: *Sein Ton war bald rauh und heftig schreiend, bald leise gedehnt, singend, aber immer paßte er nicht zu dem, was Krespel sprach. Es war von Musik die Rede, man rühmte einen neuen Komponisten, da lächelte Krespel und sprach mit seiner leisen singenden Stimme: 'Wollt' ich doch, daß der schwarzgefiederte Satan den verruchten Tonverdrehler zehntausend Millionen Klafter tief in den Abgrund der Hölle schlüge!' - Dann fuhr er heftig und wild heraus: 'Sie ist ein Engel des Himmels, nichts als reiner, Gott geweihter Klang und*

Tal qual uma canção, cuja melodia não combina com a letra, ou uma frase melódica, que tocada noutra tonalidade ganha completamente outro sentido, a entoação das frases de Krespel não se conecta com o sentido do que ele tem a dizer. Trata-se aqui de uma éfrase verbal a partir de uma representação musical.

Noutro exemplo, retirado da correspondência entre Hoffmann e Hippel, Hoffmann faz uso da éfrase alegoricamente, com o intuito de melhor se fazer entender. Trata-se do trecho de uma carta publicada por Lachmann (2011, p.40) em *Durchflug*, obra na qual o autor estuda o impacto da paisagem da Silésia¹⁹⁰ na obra de Hoffmann. Em 1796, o jovem Hoffmann, estagiário de direito, encontrava-se em Glogau (Silésia), longe do amigo Hippel e, ao receber mais uma carta deste, constata: “novamente nada além de lamúrias...” [*wieder nichts als Klagen...*], o que o entristece e preocupa. Em 28 de maio de 1796, escreve-lhe então respondendo: “Falta-te o talento para ser feliz” [*Dir fehlt das Talent, glücklich zu sein*]. A seguir, percebe-se a dificuldade do escritor em encontrar um nome para aquilo que ele tem a dizer, um substantivo, que exprima algo para o que talvez nem exista uma palavra. Hoffmann refere-se a “um algo” [*ein Etwas*] que, segundo ele, falta ao amigo: “Anseias por um algo que deve preencher um vazio mortífero no teu interior” [*Du sehnst Dich nach einem Etwas, das eine tötende Leere in Deinem innern ausfüllen soll*]. E, eis que, em meio a tentativas de descrever suas ideias, tornando visível o invisível, Hoffmann cria uma representação totalmente musical, cuja imagem nos parece esclarecer tudo:

Assemelhas-te a um instrumento, cujas cordas estão frouxas – Nestas cordas frouxas existe um manancial de encantadoras harmonias, mas que só se revelam, quando um motivo exterior girar as suas cravelhas e as tensionar.¹⁹¹

Como se vê, a música para Hoffmann é quase uma obsessão, pois ele a vê e ouve em toda a parte, na ficção, na crítica, na vida, e o mundo da música encontra em Hoffmann, através da éfrase, um palco aberto a possibilidades musicais.

Ton! - Licht und Sternbild alles Gesanges! - Und dabei standen ihm Tränen in den Augen. (HOFFMANN, 2004, p.2705)

¹⁹⁰ Região histórica dividida entre a Polónia, a República Checa e a Alemanha, de longa tradição. Continua multiétnica e com uma tradição riquíssima que remonta à Antiguidade.

¹⁹¹ No original: *Du gleichst einem schönem Instrumente, dessen Saiten abgespannt sind – In diesen abgespannten Saiten liegt eine Flut entzückender Harmonien, die sie aber nur dann angeben, wenn ein äußeres Motiv ihre Drehwirbel herumschiebt und sie aufspannt.* (HOFFMANN, 1796 apud LACHMANN, 2004, p.40)

No próximo tópico, estudaremos a *Pathosformel* de Warburg, na busca das relações entre a écfrase, a música, e esta “fórmula patética”.

2.3 A *Pathosformel* como dispositivo poético-ficcional

Pathosformel é o termo criado por Aby Warburg¹⁹², usualmente traduzido por “fórmula emotiva”, “fórmula do *páthos*”, ou “fórmula patética”, que pode ser compreendido como uma fórmula de intensidade, utilizada nas representações artísticas para conferir maior expressividade às obras. Sendo uma fórmula associada a um *páthos*, ela se refere às emoções fortes, aquelas que movem e comovem a alma humana. Como fórmula emotiva, a *Pathosformel* está no centro do método comparativo inaugurado por Aby Warburg que, como veremos, comprova a sobrevivência de imagens da Antiguidade pagã nas representações artísticas através dos tempos.

Partindo de comparações entre a pintura renascentista e esculturas em antigos sarcófagos romanos, Warburg desenvolve a noção de *Pathosformel* no campo das artes plásticas e da poesia. Gary Tomlinson¹⁹³, musicólogo e teórico da cultura, em suas pesquisas sobre uma origem partilhada entre a música e a poesia, utiliza-se do método warburguiano, e investiga a existência de *Pathosformeln* na música. Para a nossa análise, tomaremos por base o ensaio de Tomlinson (2004), *Five Pictures of Pathos* [*Cinco imagens do páthos*], inserido na coletânea de ensaios sobre a história cultural das emoções, *Reading the Early Modern Passions* [*Lendo as primícias das paixões modernas*], intercalado com contribuições de autores e pesquisadores da obra warburguiana, como Didi-Hubermann¹⁹⁴, Barbara Baert¹⁹⁵,

¹⁹² Abraham Moritz Warburg (1866-1929), pesquisador alemão, historiador da arte que teorizou sobre a *Kulturwissenschaft* [ciência da cultura], na perspectiva de uma ciência interdisciplinar e sem fronteiras. Através do conceito de *Pathosformel* (termo cunhado por ele), desenvolveu um método comparativo que revolucionou a história da arte.

¹⁹³ Atualmente é professor de Música e Humanidades na Universidade de Yale, conhecido pelos seus estudos interdisciplinares entre as áreas das ciências musicais, linguística, psicologia, antropologia e teoria da cultura. Seu desafio é pesquisar sobre as origens da música, e para tanto, ele mesmo se define como “paleomusicólogo”. Cf. entrevista disponível em: <http://www.upenn.edu/pennnews/current/node/3478> Acesso em 13/02/2016.

¹⁹⁴ Filósofo, historiador da arte e professor na École de Hautes Études em Sciences Sociales em Paris. Privilegiamos aqui, de sua ampla obra, *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. (Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013).

entre outros. As observações e anotações do próprio Warburg, reunidas em *Histórias de fantasmas para gente grande* (2015), assim como os estudos de Philippe-Alain Michaud¹⁹⁶, também nos serviram de apoio.

Em 1893, analisando as representações plásticas do Renascimento florentino, Warburg identifica nos quadros *O nascimento da Vênus* (1477-1478) e *A Primavera* (1481-1482) de Botticelli (1445-1510) o uso que os artistas do Renascimento fizeram de determinados gestos de movimento, repetidos de imagens esculpidas em sarcófagos da Antiguidade romana: a ondulação dos cabelos ou das roupas infladas pelo vento são exemplos clássicos estudados a partir de Warburg, para quem este é um tema de grande relevância. A presença do vento nas representações impregna as imagens de leveza e sensualidade, intensificando a expressão da primavera. Outro exemplo representativo das *Pathosformeln* é a expressão de *Laocoonte* (ap. 40 a.C.): a contração dos músculos faciais ou a torção de um corpo em estado de supremo esforço ou horror são gestos expressivos encontrados por Warburg em representações várias ao longo da história.

Estes gestos, associados repetidamente às mesmas emoções ou paixões, configuram-se em fórmulas representativas que, segundo a teoria warburguiana, referem-se a um *engramma*, ou seja, um traço na memória. Didi-Hubermann (2013, p.206) fala de uma “lembança inconsciente do dionisiaco”, que seriam os “*engrammas* de uma experiência passional” [*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*], sobreviventes na memória coletiva. Inicialmente, tais gestos serviram “para realizar um desejo, ou aliviar uma sensação dolorosa” (Ibidem, p.204) e, devido à frequência com que foram repetidos, tornaram-se “tão habituais que se reproduzem toda vez que esse desejo ou essa sensação aparece”¹⁹⁷. Segundo Warburg (apud HUBERMANN, 2013, p.209), estas fórmulas são manipuláveis e podem manifestar-se em todos os campos da cultura. Apesar das repetições, que as tornam hábito, as *Pathosformeln* estão sempre sujeitas a processos que o historiador chamou de “inversão de sentido” [*Bedeutungsinversion*], ou “inversão energética” [*energetische Inversion*]. Conforme explica

¹⁹⁵ Professora e pesquisadora, líder do Grupo de Pesquisas sobre Iconologia [*Iconology Research Group*], fundado pela própria em 2006, no qual dirige projetos internacionais e interdisciplinares de estudos da imagem, através da plataforma: www.iconologyresearchgroup.org.

¹⁹⁶ Referimo-nos especialmente a *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, de Philippe-Alain Michaud, pesquisador, crítico e historiador de artes visuais, curador do Centro Cultural Georges Pompidou em Paris.

¹⁹⁷ Warburg, 1902 apud Didi-Hubermann, 2013, p.204.

Didi-Hubermann (op. cit.), a uma fórmula do *páthos* é sempre “facultado deixar uma significação pela significação antitética”.

A *Pathosformel* do vento encontra em Hoffmann um campo fértil para se manifestar, uma vez que este autor lida com os movimentos anímicos provocados pela música. O exemplo que se segue apresenta, tal como em Botticelli, o efeito do vento, através de “acessórios em movimento” (Ibidem, p. 223), e foi encontrado no conto *Die Fermate* [*A fermata*], mais exatamente, na continuação do trecho visto em éfrase no primeiro capítulo deste trabalho¹⁹⁸. Na cena que já vimos, o protagonista encontrava-se na companhia de duas cantoras italianas, as “robustas senhoras”, numa carruagem um tanto apertada e desconfortável pelo excesso de bagagem e passageiros. Teresina, a cantora de voz contralto, decide desembarcar e montar no cavalo. Demonstrando desenvoltura, senta-se de lado sobre a cela e põe o cavalo a trotar em torno da carruagem. Theodor, o narrador-protagonista, relata ao amigo sobre a bela e imponente figura que se apresentou diante dos seus olhos:

Precisei admitir que ela se apresentou magnificamente. A sua altivez característica no andar e atitude, e **sua graça** notaram-se ainda mais sobre o cavalo. Mandou que lhe alcançassem a guitarra e, com as rédeas à volta do braço, cantou garbozas romanças espanholas, tocando acordes cheios no acompanhamento. **O seu vestido claro e sedoso esvoaçava, brincando com o pagueado cintilante, e espíritos do ar, como carícias nos sons, balançavam e abanavam as penas brancas sobre o seu chapéu.** Aquela presença toda era **altamente romântica**, eu não pude desviar um olho sequer de Teresina, [...].¹⁹⁹ (Grifos nossos)

Didi-Hubermann²⁰⁰ afirma que, “[...] em suas cópias dos antigos modelos, os artistas renascentistas sentiram a necessidade de acrescentar, aqui e acolá, um toque de vento”²⁰¹. O vento, comenta a pesquisadora Barbara Baert (2010, p.15), “é o meio que induz à beleza na

¹⁹⁸ Cf. nota 68, tópico 1.2.1.

¹⁹⁹ No original: *Gestehen mußte ich, daß sie sich gar herrlich ausnahm. Die ihr in Gang und Stellung eigene Hoheit und Grazie zeigte sich noch mehr auf dem Pferde. Sie ließ sich die Chitarra hinausreichen und, die Zügel um den Arm geschlungen, sang sie stolze spanische Romanzen, volle Akkorde dazu greifend. Ihr helles seidenes Kleid flatterte, im schimmernden Faltenwurf spielend, und wie in den Tönen kosende Luftgeister nickten und wehten die weißen Federn auf ihrem Hute. Die ganze Erscheinung war hochromantisch, ich konnte kein Auge von Teresina wenden [...].* (HOFFMANN, 2004, p.2764).

²⁰⁰ Cf. DIDI-HUBERMANN, Georges. *Bewegende Bewegungen. Die Schleier der Ninfa nach Aby Warburg, in Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher.* (Org.) Johannes Endres, Barbara Wittmann e Gerhard Wolf (Imagem e texto). Munique: 2005, pp. 331-360, p. 343. Obra citada em artigo por Barbara Baert (2010) em *Wild is the Wind: Pathosformel and Iconology of a Quintessence*. Disponível em: <https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/390419/2/Annual2010+Baert.pdf>. Acesso em: 16/03/2016.

²⁰¹ No original: *[...] in ihren Kopien antiker Vorbilder verspürten die Renaissancekünstler das Bedürfnis, hier und da, einen Windstoss hinzuzufügen.* (DIDI-HUBERMANN, 2005 apud BAERT, 2010, p.16).

pintura; sem ele, poderia se dizer que a pintura não tem alma”²⁰². Baert observa que o vento é como um motor, uma “locomotiva do organismo em movimento” [*locomotive of the organism in motion*]. Tal como Zéfiro impregna a Flora de Botticelli, o vento dá nova vida à imagem pintada ou descrita. Deste modo, no exemplo acima, temos um cruzamento da écfrase com a *Pathosformel*: a representação, na literatura, de uma representação pictórica, por meio da *Pathosformel* do vento. Não podemos saber se Hoffmann se baseou de fato na pintura de Botticelli, ou se agiu por impulso de um traço da memória para a sua descrição, mas podemos argumentar que se trata de uma descrição estetizada, que pinta um quadro na narrativa. E mais: que o efeito do vento na imagem, como *Pathosformel*, está presente na descrição, intensificando a sensualidade e a graciosidade da figura “altamente romântica” [*hochromantisch*] representada.

Outro exemplo que aponta para a *Pathosformel* do vento encontra-se no personagem do maestro Kreisler. No tópico sobre intermedialidade, vimos com Mônica Vermes que este personagem é como um *Leitmotiv* na música: um tema ou motivo recorrente, que circula pelos contos; por vezes desaparece, ressurgindo inesperadamente noutra conto e, como o próprio nome Kreisler diz²⁰³, também se move em círculos, ou gravita. Na ópera, o termo *Leitmotiv*, um “motivo condutor”, traduz a ideia de movimento, pois apresenta-se através de um gesto musical. Para além disto, surge, tal como uma *Pathosformel*, associado repetidamente a um aspecto psicológico, ou personagem da obra, ao longo do drama musical, o palco privilegiado das paixões. O termo “motivo”²⁰⁴, significa aquilo “que pode mover ou que move, imprime movimento a algo, motor”. Se lembrarmos que o vento também circula, sopra para um lado, e muda para outro, surge inesperadamente, ou desaparece, gira em torno de si mesmo, criando redemoinhos ou furacões, fertiliza e dá vida, ou seja, anima, então a associação entre o personagem Kreisler, como música, e a música, como vento, não nos surpreende. A música *per se* está visceralmente associada ao vento: o canto mais primitivo e natural só é possível pela projeção do ar em movimento. Aquilo que ouvimos, através do canto, ou da música instrumental, são as vibrações, as ondas sonoras que se propagam no ar. Além disto, se o vento dá alma à pintura, a música anima o espírito, e como observou Baert (2010, p. 22), “o vento é raramente silencioso. O seu som é o rugido da força da natureza, um rumor atribuído a

²⁰² No original: *Wind is the medium that induces beauty in painting; without it, painting would arguably have no soul.* (BAERT, 2010, p.15).

²⁰³ Vide nota 176.

²⁰⁴ Em sua sexta acepção no dicionário Caldas Aulete.

Deus (Ezequiel 3:12)²⁰⁵. O maestro Kreisler, portanto, além de conduzir vozes e silêncios por vocação, é ele próprio um motivo condutor [*Leitmotiv*], e ao mesmo tempo o motor que impulsiona, anima, move, conduz e comove. Deste modo, como representação de uma mídia (a música) através de outra (a literatura), Kreisler configura-se como uma écfrase musical na literatura e, se pensado a partir da *Pathosformel* do vento, surge como a metamorfose masculina, profissionalizada e moderna da ninfa (feminina, a musicalidade encarnada e moderna), que, sendo a transmissora do vento, está sempre em movimento, circulando e animando as cenas.

Segundo Tomlinson (2004, p.193), onde quer que ocorram, as *Pathosformel* “tocam a fonte de um sentimento interior” [*tapped a wellspring of inner feeling*]; “nelas testemunhamos a expressão somática e exterior de um impulso psíquico, interior”²⁰⁶. Warburg conclui, como observou Tomlinson, que o antigo gesto de movimento [*motion*], constitui a revelação pagã, corporal da “e-moção” [*e-motion*] que, sobrevivente, “irrompeu em meio a uma retórica menos expressiva da pintura medieval”²⁰⁷.

O mundo causa espanto ao homem cuja alma impressionada se comove, despertando emoções²⁰⁸. Este impulso dionisíaco, como também entendeu Nietzsche (apud Tomlinson, 2004, p.194), exprime-se em motivos gestuais (os motivos do medo, da dor, da alegria, da fúria), que passam a personificar as impressões do mundo exterior. Este processo metafórico de formação da imagem, observa Tomlinson (2004, p.194), dá origem aos deuses das religiões politeístas, nomeados de acordo com os fenômenos que deveriam representar, marcando a proximidade das origens da religião nas palavras e imagens. Deste modo, a imagem, ou motivo mítico, surge através do ícone da impressão personificada e sintetizada em mito.

Em suas pesquisas sobre a origem comum da música e da poesia, Gary Tomlinson (op. cit.) verifica que estas ideias já se encontravam na teoria das origens de Hermann Usener²⁰⁹, mestre de Warburg. Estudioso da filologia das religiões, Usener defendia a origem partilhada

²⁰⁵ No original: *Wind is rarely quiet. Its sound is the roar of the force of nature, a rumble ascribed to God (Ezekiel 3:12)*. “Então o espírito se apoderou de mim e ouvi atrás de mim um vozerio de violento rumor. Bendita seja a glória do Senhor, onde ela repousar!” (<http://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/ezequiel/3/> Acesso em: 16/03/2016).

²⁰⁶ No original: *In them we witness the outward, somatic expression of an inner, psychic impulse.* (TOMLINSON, 2004, p.193)

²⁰⁷ No original: [...] *irrupted in the midst of the less expressive rhetoric of medieval painting.* (op. cit.)

²⁰⁸ Observando a etimologia das palavras emoção e comoção, vemos em suas raízes a ideia de “moção”, “movimento” [*motio*]. Assim, emocionar ou comover a alma, também é provocar nela movimentos.

²⁰⁹ Hermann Carl Usener (1834-1905), filólogo clássico alemão, mitólogo e comparatista das religiões.

dos mitos, símbolos e poesia. Sua influência em Warburg pode ser verificada também nas explicações do historiador sobre a cultura dos rituais dos índios Pueblo no México, visitados e estudados por Warburg entre 1895 e 1896. Warburg (apud Tomlinson, 2004, p.194) viu na cultura dos índios norte-americanos uma forma de pensar por imagens. Muitos anos depois, registrou sobre o assunto que “Entre uma cultura dos afetos e uma cultura do pensamento encontra-se a cultura das associações simbólicas”²¹⁰. Tomlinson observa que Warburg encontrara na dança destes índios um instante movente, funcional e vivo das *Pathosformeln*.

2.3.1 A *Sapienza poetica* e o fantasma da fantasia

Ao retroceder ainda mais no tempo, Tomlinson descobre na *Scienza Nuova* (1744) de Vico²¹¹ aquilo que considerou o verdadeiro antecessor das *Pathosformeln*. Segundo Usener (apud Tomlinson, 2004, p.196), Vico foi “o primeiro a reconhecer o significado desta origem partilhada” [*the first to recognize the significance on this shared origin*]. Mas suas ideias aguardaram duzentos anos, até Usener, para encontrar um sucessor.

Tomlinson (2004, p.197), na busca pela compreensão do mecanismo do pensamento primitivo, imagístico, emocional e corpóreo, afirma que Vico, nos vinte anos dedicados a esta questão, teria retrocedido ainda mais no tempo do que Usener e Warburg. Num processo extremo de “desfamiliarização erudita” [*scholarly defamiliarization*], Vico precisou, conforme ele mesmo escreveu, “descer desta nossa natureza humana e refinada àquela natureza completamente bruta e selvagem, a qual não conseguimos sequer imaginar e só podemos compreender com grande esforço”²¹². No fundo de sua queda, explica o musicólogo, Vico teria alcançado uma ordem de conhecimento anterior ao racional, que se revelou uma peça-chave para as teorias da *Sapienza poetica*, uma sabedoria sobre “o modo como os humanos apreendiam o mundo nas origens da sociedade”²¹³.

²¹⁰ No original: *Beetween a culture of touch and a culture of thought is the culture of symbolic connection.* (WARBURG apud TOMLINSON, 2004, p.195)

²¹¹ Giambattista Vico (1668-1744), filósofo político, retórico, historiador e jurista italiano.

²¹² No original: [...] ‘to descend from these human and refined natures of ours to those utterly wild and savage natures, which we cannot at all imagine and can comprehend only with great effort’. (VICO apud TOMLINSON, 2004, p.197)

²¹³ No original: [...] *the mode in which humans at the origins of society apprehended the world.* (op. cit.)

Segundo Tomlinson (op. cit.), a *Sapienza poetica* de Vico não era uma abstração e nem um produto da mente, mas uma sabedoria originada “numa potência mais profunda da alma, intimamente ligada ao corpo: a fantasia ou imaginação”²¹⁴. Como epistemologia, esta sabedoria poética estudava a relação entre as impressões sensoriais e a alma, tentando descrevê-las, mas distinguia-se de outras teorias do conhecimento, por recorrer à parte mais profunda e mais densa da alma, que se assemelhava à uma parte corpórea e “mais solidificada” [*most congealed*] da alma. Esta imaginação enérgica e violenta, em nós atrofiada pelo advento da razão, e por isto quase inapreensível, teria, segundo as teorias de Vico (apud TOMLINSON, 2004, p.197), capacitado os homens dos primórdios a criar “imagens corpóreas do mundo” [*corporeal images of the world*]. Antecipando Usener, Vico apresenta uma singular reflexão sobre um modo primígeno de concepção do mundo:

‘Ao mesmo tempo em que imaginavam as causas das coisas que sentiam e se maravilhavam em ser deuses davam às coisas, sobre as quais se maravilhavam uma existência substancial segundo as suas próprias ideias’. Através da ‘potência de uma imaginação inteiramente corpórea’ – *in forza d’una corpulentissima fantasia* – eles usaram as emoções brutas, estimuladas pelas impressões do mundo à sua volta, para conceber este mundo numa espécie de pensamento sensorio e somático. Construíram fantasmas palpáveis de suas paixões, e destes, uma metafísica não completamente ‘racional e abstrata’, mas ‘**sentida e imaginada**’²¹⁵ (Grifo nosso).

Falar em fantasmas na literatura é falar em E.T.A. Hoffmann e como já vimos, a combinação “sentida e imaginada” também está presente em sua obra através da expressão *in Sinn und Gedanken*. Em várias passagens, muitas delas nas conversas entre o aprendiz e o mestre, Hoffmann revela-nos as questões que movem e estimulam o seu pensar metafísico. Uma delas, talvez a mais importante, junto com a questão do *páthos*, é o ato criador. Reflexões acerca da criação artística do pintor, do escritor e do compositor são para Hoffmann matéria-prima para narrativas e estão na base daquilo que defenderá na coleção *Die Serapionsbrüder* [Os irmãos de Serapião] através do *Princípio Serapiôntico*. No próximo tópico nos dedicaremos a este princípio. Por ora, vejamos um dado importante que Hoffmann nos dá sobre a origem de suas ideias. Em *Johannes Kreislers Lehrbrief* [Certificado de

²¹⁴ No original: *in a lower power of the soul, closely allied to body: the fantasia or imagination*. (op. cit.)

²¹⁵ No original: ‘*At the same time as they imaged the causes of the things they felt and wondered at to be gods, they gave the things they wondered at substantial being after their own ideas*’. Through ‘*the power of a wholly corporeal imagination*’ – *in forza d’una corpulentissima fantasia* – they used the brute emotions stimulated by impressions of the world around them to conceive that world in a kind of sensate, somatic thought. They constructed palpable phantasms from their passions, and from these a metaphysics not at all ‘*reasoned and abstract*’ but ‘*felt and imaged*’. (VICO, Apud TOMLINSON, 2004, p.197)

aprendizagem de Johannes Kreisler]²¹⁶, um conto com caráter pedagógico, o maestro [Kapellmeister] Johannes Kreisler recebe uma carta do seu mestre, o próprio Johannes Kreisler, com reflexões concernentes à sua formação de músico e compositor. No trecho abaixo, o mestre, seu duplo, parafraseando outro mestre, cujo nome não é mencionado, revela a fonte de suas teorias e, em seguida, apresenta-nos uma metafísica da criação musical:

Assim como, segundo o ditado de um engenhoso físico, ouvir é ver de dentro, também para o músico o ver se transforma em ouvir de dentro, mais exatamente, até a consciência mais profunda da música, que vibrando consoante ao seu espírito, ressoa de tudo aquilo que o seu olho abarca. Assim, os repentinos impulsos do músico, o surgimento de melodias no interior, o inconsciente, ou antes, o reconhecimento e apreensão da música secreta da natureza, que não se deixa demonstrar em palavras, estariam dentro dele mesmo como princípio da vida, ou de todo agir.²¹⁷

O autor do ditado é o físico da antiga Silésia, Johann Wilhelm Ritter (1776-1810)²¹⁸, que publica a sua visão acústica do universo em 1810. O ditado insere-se na pergunta: “- E não é todo o ver com o olho interior ouvir, e ouvir, um ver de dentro e através?”²¹⁹.

Segundo o musicólogo e esteta Charles Rosen (1998, p.59), o pensamento de Ritter centrava-se na *Naturphilosophie* [filosofia da natureza]. O fenômeno do magnetismo animal, professado neste repertório, o fascinava. Assim como muitos outros em sua época, Ritter defendia a ideia de que a música teria sido “a primeira linguagem da humanidade” [*the first speech of mankind*] (ROSEN, 1998, p.60) e que ela aflora com a consciência. Esta ideia sobre a origem primeira da música encontra a sua versão mais radical quase cem anos antes, em 1725, justamente na *Scienza Nuova* de Giambattista Vico, para quem as formas de linguagem mais primitivas teriam sido a música e a dança (op. cit.).

²¹⁶ Como vimos no tópico 2.1. sobre a éfrase, este conto foi publicado na segunda parte da *Kreisleriana*, na coleção *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815).

²¹⁷ No original: *So wie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen, nämlich zum innersten Bewußtsein der Musik, die, mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend, aus allem ertönt, was sein Auge erfäßt. So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern, das bewußtlose oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben sein.* (HOFFMANN, 2004, p.1795)

²¹⁸ Admirado por Goethe, Schlegel, Novalis. Dentre os seus trabalhos mais importantes está a descoberta dos raios ultra-violeta e do uso da bateria para a separação da água em hidrogênio e oxigênio. Apesar de cientista, morreu à moda dos poetas românticos: jovem e de tuberculose (ROSEN, 1998, p.60).

²¹⁹ No original: *- Und ist nicht jedes Sehen mit dem innern Auge Hören, und Hören ein Sehen von und durch innen?* RITTER, Johann Wilhelm. *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers, ein Tachenbuch für Freunde der Natur* [Fragmentos do legado de um jovem físico, um livro de bolso para os amigos da natureza]. Vol. 2. Heidelberg: Geb. Mohr und Zimmer, 1810, p.227.

Para Rosen esta ideia se baseia, em parte, no reconhecimento de que os testemunhos mais antigos da linguagem estão em versos, e não em prosa, o que, segundo ele, pode-se melhor compreender através de Hamann²²⁰:

Para Johann Georg Hamann, [...] a poesia é mais antiga do que a prosa assim como a jardinagem é mais antiga do que a agricultura. Nós podemos compreender isto observando que o senso estético é a primeira condição da linguagem, uma vez que esta implica o senso de ordem, o desejo de arranjar os sons em padrões, essenciais para a estrutura da fala.²²¹

A metafísica “sentida e imaginada” de Vico relaciona-se, por um lado, com Usener e Warburg, e por outro, não menos direto, com a tese defendida por Hoffmann através do *Princípio serapiôntico*. Este, por sua vez, como demonstraremos, relaciona-se também com o procedimento efrástico. O cruzamento teórico destes princípios artísticos, representacionais e intermediais está na base da equação deste nosso estudo comparativo.

Na *Sapienza poetica* de Vico, o termo “poético”, como lembra Tomlinson (2004, p.197), parte do “poiein” (ποίησις) dos gregos, a figuração poética que inclui “todas as formas plásticas com as quais a mente primitiva esculpiu o mundo: imagens, emblemas, hieróglifos, gestos e o tom poético”²²², e, por fim, inclui com a mesma importância as canções. Para Vico (apud Tomlinson, 2004, p.198), “os humanos descarregavam grandes paixões entregando-se à canção...” [*Humans vent great passions by giving themselves over to song...*], portanto, a *Sapienza poetica* era o modo de conceber o mundo das emoções passionais, e o canto, no coração desta teoria e da *Scienza nuova*, era o meio vocal natural de expressão deste mundo.

As *Pathosformeln* de Warburg e as imagens criadas pela *Sapienza poetica* de Vico assemelham-se, pois ambas investem-se dos estímulos das emoções passionais violentas. Porém, segundo Tomlinson (op. cit.), as imagens de Vico ultrapassam as de Warburg, já que incluem, além do elemento visual, também o sonoro.

A cientista da literatura Sigrid Weigel concorda com Tomlinson, ao observar que a música foi muito pouco comentada por Warburg. Entretanto, em seu artigo *Pathosformel und*

²²⁰ Johann Georg Hamann (1730-1788), filósofo alemão de Königsberg, cujas ideias inspiraram Goethe o e *Sturm und Drang*.

²²¹ No original: *For Johann Georg Hamann, [...] poetry is older than prose just as gardening is older than agriculture. We may understand this by remarking that the aesthetic sense is the first condition of language as it implies the sense of order, the desire to arrange sounds into patterns, essential to the structure of speech* (ROSEN, 1998, p.60).

²²² No original: *[...] all the plastic forms in which the primitive mind sculpted the world: images, emblems, hieroglyphs, gestures, and poetic tropes.* (TOMLINSON, 2004, p.197).

Oper [*Pathosformel e ópera*], Weigel (2006, p.239)²²³ defende que o surgimento da ópera, junto com a linguagem visual dos detalhes, ou seja, a iconologia dos intervalos [*Ikonomie des Zwischenraums*]²²⁴, está na base do desenvolvimento da própria noção de *Pathosformel*. A razão desta afirmação reside no fato de Warburg, em seus primeiros escritos, ter se dedicado a estudar o surgimento da ópera através dos *Intermedi*²²⁵, juntamente com a cultura das festas da Renascença, refletindo sobre a tragédia antiga e discutindo a introdução dos recitativos como um momento de origem da ópera²²⁶. Segundo Weigel, os gestos expressivos no canto surgem através de um equívoco por parte dos florentinos:

Com a reapropriação da antiga tragédia em Florença, foram revitalizados também aspectos do modelo dramático dos afetos [*Aspekten des dramatischen Affektmodells*], oriundos das antigas Poetologia²²⁷ e Retórica, [um modelo] que está na base da tragédia. Porém, através do equívoco dos florentinos, que partiam do princípio de que os textos das tragédias seriam apresentados pelos atores gregos numa espécie de *Sprechgesang* [canto falado ou recitado], desenvolveu-se na Renascença o *stile recitativo*, que marca as primeiras óperas da história europeia: o *parlar cantando* e o *cantare con affetto*, com o que a evocação dos afetos foi transferida para a voz e repassada para as vozes do canto. Esta transferência dos antigos gestos expressivos do discurso da tragédia [*Tragödiensprache*] para o canto, devida a um equívoco, não falta em nenhuma historiografia do drama musical, mesmo assim foi ela que fez surgir o gênero dos *Intermedi*.²²⁸

²²³ Cf. WEIGEL, Sigrid. *Pathosformel und Oper. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel*. In: KulturPoetik, Bd. 6, Heft 2, 2006, S. 234-253.

²²⁴ Expressão warburguiana. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 418), em Warburg, o intervalo é “o instrumento epistemológico de desterritorialização disciplinar”, e os intervalos, nos tableaux de *Mnemosyne*, podem ser compreendidos “como uma *rede das articulações figurais* que organizam todo o sistema da representação”.

²²⁵ Música instrumental e canções executadas entre os atos de um drama falado surgido no Renascimento italiano, imediatamente antes de 1600. (ABBATE; PARKER, 2015)

²²⁶ Weigel (2005, p.257) refere-se ao ensaio de Warburg de 1895 sobre as fantasias de teatro para os *Intermedi* florentinos em 1589, escrito por ocasião das comemorações dos 300 anos da reforma do drama musical, publicado nos *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, intitulado: *I costumi teatrali per gli intemezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e Il libro di conti di Emilio de' Cavalieri*.

²²⁷ Consignamos aqui a diferença entre Poetologia e Poética, estabelecida por Peter Szondi (*Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004): “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia: apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23). Em outras palavras, enquanto a Poética considera filosoficamente o fenômeno poético, a poetologia é mais pragmática, analítica, normativa. Embora o ensaio aristotélico contenha o termo “Poética” no título (significando área da reflexão sobre a expressão sensível através da linguagem verbal), o ensaio versa muito mais sobre poetologia, a pragmática da tragédia e da epopeia.

²²⁸ No original: *Mit der Wiederaneignung der antiken Tragödie in Florenz wurden auch Aspekte des dramatischen Affektmodells aus antiker Poetologie und Rhetorik wiederbelebt, dass der Tragödie zugrunde liegt. Durch das Missverständnis der Florentiner aber, die davon ausgingen, dass die Tragödientexte von den griechischen Schauspielern in einer Art Sprechgesang vorgetragen worden seien, wurde in der Renaissance jener stile recitativo entwickelt, der die ersten Opern in der europäischen Geschichte kennzeichnet: der parlar cantando und das cantare con affetto, womit die gestische Vergegenwärtigung der Affekte in die Stimme verlegt und den Gesangstimmen überantwortet wurde. Diese einem Missverständnis geschuldete Verschiebung der*

Assim, Weigel (2006, p.240) defende que os “movimentos da alma” [*Gemütsbewegungen*] expressos no estilo *recitativo* configuram-se como “*Pathosformel avant la lettre*”. O ensaio escrito por Warburg sobre os *Intermedi* data de 1895, dois anos depois da publicação da dissertação sobre Botticelli. A autora lembra que em nenhum destes ensaios é mencionado explicitamente o conceito de *Pathosformel*. Para Weigel (op. cit.), o olhar de Warburg sobre os gestos expressivos das primeiras óperas, aguçado através da revitalização da antiga Poetologia, acrescentou “um passo metódico” [*einen methodischen Schritt*] para aquilo que ele já tinha observado nas pinturas. Ao descrever o modo como Botticelli se referiu aos modelos literários²²⁹, Warburg, argumenta Weigel (op. cit.), teria transferido o problema da sobrevivência da Antiguidade, do sujeito para a linguagem visual [*Bildersprache*] dos gestos e acessórios moventes, e teria percebido que as descrições dos detalhes, como vestes e cabelos esvoaçantes, que nos modelos literários já traziam acréscimos em relação ao seu próprio modelo, o Hino homérico a Afrodite²³⁰, ressurgiam em Botticelli ampliadas e intensificadas. Weigel defende que o nascimento da *Pathosformel* em Warburg se deve a um momento de dupla transposição:

[...] à transposição das formas de expressão épicas para os detalhes da linguagem visual da pintura renascentista e à transposição de uma teoria poetológica dos afetos para o canto da ópera – dito de outra maneira: à transposição de imagens poéticas em pintura e do trágico na voz.²³¹

No referido ensaio, ao qual remetemos para mais detalhes, pois não é nossa intenção discuti-lo aqui, Weigel sugere o estudo do comportamento da *Pathosformel* em relação ao repertório da retórica musical²³² e do gestual na história da música. Na continuidade dos

antiken Ausdrucksgebärden von der Tragödiensprache in den Gesang fehlt in keiner Historiographie des Musiktheaters, hat sie doch die Gattung der Intermedien hervorgebracht. (WEIGEL, 2006, p.239).

²²⁹ Segundo Weigel, Warburg observou que as pinturas de Botticelli, *O nascimento da Vênus* e *A Primavera*, se referiam aos modelos literários, em especial às *Metamorfoses* de Ovídio, às *Ninfas de Fiesole* de Boccaccio e *Giostra* de Policiano. (Ibidem, p. 240)

²³⁰ A autora refere-se, em Homero, às vestes e aos cabelos esvoaçantes das fugidias Afrodite ou Dafne.

²³¹ No original: *der Übertragung epischer Ausdrucksformen in die Details einer Bildsprache der Renaissance-malerei und der Übertragung einer poetologischen Affekttheorie in den Gesang der Oper – anders formuliert: der Übertragung poetischer Bilder in Gemälde und des Tragischen in die Stimme* (WEIGEL, 2006, p.240).

²³² Segundo a organista, musicóloga e professora Getrud Mersiovsky (2005, p.105), a relação entre música e retórica, conhecida desde a Antiguidade, revigora-se no séc. XVI como retórica musical através da redescoberta de Aristóteles, Cícero, Quintiliano, e também por causa da reforma luterana no centro e norte da Alemanha. Lá torna-se “fundamento e exigência da composição, até o fim dos tempos de Bach. As *Institutiones oratoriae* de

desdobramentos de Gary Tomlinson veremos que, percorrendo um outro caminho, o autor também adentra por este terreno.

Como vimos, para Vico, o canto era uma espécie de imagem móvel plástica e a *corpulentissima fantasia*, através da qual as forças plásticas criadoras detectadas por ele atuavam, encontrava-se no centro das teorias da percepção do séc. XVI e início do XVII (TOMLINSON, 2004, p.198). Tomlinson constata que em Vico, o canto que dava vazão a estas forças fantásmicas, “fez eco [...] ao canto ressoante de Marcilio Ficino”²³³ [*harkened back [...] to the resonant singing of Marcilio Ficino*], cuja influente psicologia considerava duas faculdades adjacentes ao organismo humano: “o espírito aéreo, intermediário entre o corpo e a alma, e a fantasia ou imaginação no fundo da alma”.²³⁴

O canto de Ficino configurava-se como a criação da fantasia, ou imaginação, algo como uma imagem, ou quase um fantasma material com “movimentos aéreos e racionais”. Estes faziam dele um potente imitador do mundo, e o seu efeito não era menos vigoroso:

Nos seus movimentos ‘aéreos e racionais’ ele é ‘o mais potente imitador de todas as coisas’: intenções e paixões da alma, caráter moral, palavras, gestos, movimentos e ações. O cantor, quem produz este potente fantasma, projeta-o para fora, para o mundo, onde o seu poder é tamanho, que ele ‘imediatamente provoca a ambos, ao cantor e à audiência, a imitar e representar as coisas que ele apresenta’.²³⁵

Para Tomlinson (idem, p.199), a imagem acima equivale à descrição de uma *Pathosformel* warburguiana, porém, através do canto.

Por trás desta imagem de um “empático canto mágico” [*sung sympathetic magic*], Tomlinson identifica ainda o filósofo árabe al-Kindi (801-873)²³⁶, que descrevia como o mago

Quintiliano foram fundamentais para as obras teóricas dos séculos XVI a XVIII na Alemanha luterana e aplicadas nas escolas de latim e universidades”. Cf. MERSIOVSKY, Gertrud. *Organo pleno e retórica musical nos prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Dois Passos, 2005.

²³³ Marcilio Ficino (1433-1499), filósofo italiano, considerado o maior representante do Humanismo florentino.

²³⁴ No original: *the airy spirit, intermediate between body and soul, and the fantasy or imagination at the base of the soul*. (TOMLINSON, 2004, p.199).

²³⁵ No original: *In its ‘airy and rational’ motions it is ‘a most powerful imitator of all things’: intentions and passions of the soul, moral characters, words, gestures, motions, and actions. The singer, maker of this potent phantasm, projects it out into the world, where its powers are such ‘that it immediately provokes both the singer and the audience to imitate and act out’ the things it presents*. (TOMLINSON, 2004, p.199). Os grifos são do autor e referem-se às citações de Marsilio Ficino em *De vita coelitus comparanda (Sobre a obtenção da vida dos céus)*, terceiro livro da coleção *De triplice vita (Três livros da vida)*, 1489).

²³⁶ Al-Kindi praticou filosofia, astrologia, astronomia, cosmologia, química, lógica, matemática, música, medicina, psicologia e meteorologia. Suas teorias falam da concepção mágica de algo corpóreo na imaginação, que adquire uma existência material, conforme a espécie de espírito imaginativo, emitindo “raios que movem

concebia algo corpóreo em sua imaginação, e como este algo adquiria uma existência material, consoante à espécie do espírito imaginativo. Deste modo, o espírito emitiria raios que moveriam coisas externas, exatamente como a coisa, da qual ele é a imagem (AL-KINDI apud TOMLINSON, 2004, p.199). Num sentido mais amplo, suas teorias se vinculam à experiência do cosmo e do organismo humano, conectado a uma rede de adjacências e afinidades. Para o musicólogo “o canto fantásmico atua ao longo destas linhas de afinidade, afetando corpo e alma” [*Phantasmic song worked along these lines of affinity, affecting body and soul*] e, ao conectá-los ininterruptamente, conectando os campos material e imaterial, em seu desdobramento de paixões, constituía-se uma espécie de metatecnologia fantásmica²³⁷ (TOMLINSON, 2004, p.199).

Entretanto, como defende Tomlinson (idem, p.200), o canto de Vico não refletia o canto em seus primórdios, mas sim, uma realidade ainda viva, de um “universo de afinidades operantes” [*cosmos of operative affinities*], que se sustentava através do canto de Ficino, distante do de Vico aproximadamente duzentos anos. Tomlinson identifica neste momento histórico a Renascença italiana, na qual a experiência da potência do canto foi objeto de análise e articulações de muitos que, ainda sob a influência desta potência, desejavam compreendê-la²³⁸.

Uma boa parte da distância que separa Vico de Ficino foi percorrida pela longa carreira de um músico, cuja obra hoje é considerada como fundadora do drama musical, mais exatamente da ópera, o lugar privilegiado das representações passionais. Claudio Monteverdi²³⁹ (1567-1643), sob a óptica de Tomlinson (idem, p.201), tem na própria obra

coisas externas, tal qual o faz a coisa, da qual ele é a imagem” [*rays which move external things Just as does the thing whose image it is.*]. (Ibidem, p.200).

²³⁷ Para Ficino o canto deveria estar em conexão com as estrelas e ajustar-se às suas influências para ter efeitos mágicos sobre o cantor e audiência. Concebida como um espírito, a música era carregada de emoção e sentido, e a sua influência dependia tanto do universo celeste, quanto da ‘disposição da imaginação’ do cantor [*disposition of imagination*]. O espírito da música no canto mágico, concebido segundo as suas orientações de composição, conseguia tocar e ter efeito sobre o espírito que ligava o corpo à alma, afetando a ambos pela sua influência. Cf. VOSS, Angela. *The Natural Magic of Marsilio Ficino*. In: *Historical Dance*. Vol. 3, Nr. 1, 1992, pp.25-30 (p.28).

²³⁸ Por exemplo: Pietro Pomponazzi (1462-1525) explicava aparições, prodígios, dentre eles poderosos cantos, como “projeções de fantasmas corpóreos” [*projection of corporeal phantasms*]; Francesco Cattani da Diacetto (1466-1522) descrevia ritos astrológicos envolvendo “uma forte disposição emocional da imaginação, pela qual o espírito é carimbado com uma... espécie de marca e, voando para fora através dos orifícios do corpo, especialmente pelos olhos, fermenta e solidifica... a potência gêmea celestial” [*a strongly emotional disposition of the imagination, by which the spirit is stamped with a... kind of imprint and, flying out through the orifices of the body, especially through the eyes, ferments and solidifies... the kindred power of the heavens*]. (op. cit.)

²³⁹ O maior representante na história da música no Renascimento tardio, Monteverdi, “tal qual um Shakespeare na literatura é universalmente reconhecido como um singular entre os singulares”. (CHASIN, 2004, p.122)

dois momentos distintos: o início da sua maturidade musical e a sua obra tardia. A distinção entre ambos se encontra, como veremos, nos meios expressivos.

2.3.2 O canto da alma e o *páthos* na música

As composições de Claudio Monteverdi situam-se entre 1595 e 1620. Segundo Ibaney Chasin (2004, p.123)²⁴⁰, os escritos de Monteverdi são o testemunho de um músico que “absorveu, desenvolveu e sintetizou musicalmente as decisivas conquistas e tendências então pulsantes em seu tempo histórico”. Este tempo histórico e seus mestres marcaram pela expressividade a sua época, como atesta E.T.A. Hoffmann em 1815 no ensaio *Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik* [*Sobre uma afirmação de Sacchini*²⁴¹ e sobre o assim chamado efeito na música]:

Por que então as simples canções dos antigos italianos, muitas vezes só acompanhadas pelo baixo, tocam e elevam a alma tão irresistivelmente? Não seria apenas por causa dos maravilhosos e verdadeiramente melódicos cantos? Aliás, o canto é mesmo uma propriedade natural e incontestável daquele povo inflamado de música, [...].²⁴²

Este canto irresistível e inflamado é o que Tomlinson (2004, p.201) identifica na primeira fase da obra monteverdiana. Um canto que parece brotar das paixões, ou, através do qual os homens as descarregavam. Nele ainda se fazia presente a influência da experiência do canto como fantasma da fantasia, de Vico, e do canto como potência fantasmática, ligado à metatecnologia fantasmática, integrada ao canto mágico de Ficino.

Na fase tardia, Tomlinson (op.cit.) identifica o surgimento de uma tecnologia das paixões, a partir da antiga metatecnologia, como se um distanciamento histórico e

²⁴⁰ Músico, professor de estética, história da música e música de câmara, autor do livro *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

²⁴¹ Antonio Maria Gasparo Sacchini (1730-1786), nascido em Florença, estudou música em Nápoles e ficou conhecido na Itália e noutras cortes como compositor de óperas bufas e sérias.

²⁴² No original: *Wie kommt es denn, daß die einfachen Gesänge der alten Italiener, oft nur vom Baß begleitet, das Gemüt so unwiderstehlich rühren und erheben? Liegt es nicht lediglich in dem herrlichen, wahrhaft singenden Gesänge? Überhaupt ist der Gesang ein wohl unbestrittenes einheimisches Eigentum jenes in Musik erglühten Volks, [...].* (HOFFMANN: 2004, p.1781).

epistemológico tivesse apartado da alma as paixões e sua expressão musical. Com “tecnologia”, o musicólogo refere-se à criação e integração de uma retórica cantada, fundada nas “correspondências entre os seus elementos constituintes, palavra, tom e gestos musicais”²⁴³.

Para melhor compreendermos do que trata esta retórica, transcrevemos abaixo anotações do próprio Monteverdi, contidas no *Oitavo Livro, os Madrigali guerrieri et amorosi*, escrito em 1638:

Três são as principais paixões ou afeições da alma. Assim considere, bem como os melhores filósofos. São elas a ira, a temperança e a humildade ou súplica, como mostra, aliás, a própria natureza da voz, que se faz alta, baixa e mediana; na música, claramente referidas por concitato, mole e temperado. Não pude, porém, encontrar nas composições do passado exemplos do gênero concitato, apenas do mole e temperado, mesmo que o gênero concitato tivesse sido mencionado por Platão no terceiro livro de *Retórica*. Sabendo ainda que o que move efetivamente a nossa alma são os contrários, e que a finalidade da boa música é mover [...], me dispus com não pouco esforço e estudo realizá-lo. (MONTEVERDI, 1638 apud CHASIN, 2004, p.124)

Tal como vimos sobre a função persuasiva da éfrase na Antiguidade, com o objetivo da enargia, podendo esta ser tanto convencer, comover, como despertar as emoções, para Monteverdi, a música tem por finalidade mover a alma, e ele se propõe a alcançar este objetivo. Suas preocupações, que refletem as de seu tempo sobre uma retórica musical, dão origem a muitos tratados musicais²⁴⁴ e ao surgimento de uma nova música, que hoje conhecemos por música barroca.

Na retórica musical monteverdiana, níveis de significação sônica, verbal, corporal e psíquica correspondiam-se. A música era, em sua instância mais profunda, conectada ao ritmo, à melodia e ao movimento harmônico (TOMLINSON, 2004, p.201). Mais gestuais do que icônicas, segundo Tomlinson, as correspondências afinavam-se com estados psíquicos. Esta psicologia da música, assim como outras do séc. XVI, contextualizadas no espírito de Ficino, que conecta corpo e alma, deve ser compreendida menos como uma linguagem imagética das emoções, e mais como “partes ou aspectos destas emoções, a sua emissão gestual em voz e corpo” [*parts or aspects of those emotions, their gestural emission in voice*

²⁴³ No original: [...] *correspondences among its constituent elements of word, tone, and musical gesture*]. (TOMLINSON, 2004, p.201)

²⁴⁴ Entre os sécs. XVI e XVIII existe uma abundância de escritos musicais relacionados à retórica, que surgem como reflexo do grande número de tratados sobre eloquência de diferentes áreas (LEMOS, 2008, p.49). Sem a pretensão de nos adentrarmos nesta questão, lembramos apenas que deste contexto surge a Doutrina dos Afetos, cujas teorias foram amplamente aceitas no período Barroco e fazem parte até hoje dos estudos da musicologia.

and body], noutras palavras, como “formas fantásmicas projetadas da alma para o exterior” [*phantasmic forms projected outward from the soul*] (Ibidem, p.202).

Tomlinson (op. cit.) defende que, nas obras tardias de Monteverdi, as emoções surgem mais discretas, comprometidas e racionalizadas, num processo de separação da sua experiência psíquica. O próprio Monteverdi (apud TOMLINSON, 2004, p.202) pediria “gestos vívidos e paixões separadas” [*vivid gestures and separate passions*] ao seu libretista, e para os *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) chegou a criar um catálogo com as “principais paixões ou afetos da nossa mente” [*principal passions or affections of our mind*], em “estilo Descartes” [*Descartes-style*], acompanhado de uma lista de analogias musicais. Em síntese, “como se as vozes da música de Monteverdi passassem a falar um pouco menos apaixonadas e bem mais ‘sobre’ as paixões”²⁴⁵.

Para a conclusão deste tópico apresentamos a seguir três exemplos de *Pathosformeln*, encontrados por Tomlinson a partir da música de Monteverdi, e que podem ser identificados em incontáveis exemplos musicais até os nossos dias. Lembramos que estas fórmulas de intensidade, como notou Warburg nas artes plásticas, são manipuláveis e podem surgir invertidas ou mesmo metamorfoseadas e ressignificadas.

Monteverdi, como vimos, dedicou-se a criar um gênero que exprimisse a ira, o estilo concitato, mencionado por Platão no terceiro livro da *Retórica*. Este estilo, caracterizado pela repetição rápida e contínua de acordes, é um exemplo bastante conhecido, e foi utilizado no balé *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), no qual aparece coordenado com os movimentos coreográficos corporais²⁴⁶.

O tetracorde descendente em ostinato, inserido no *Lamento da Ninfa* na ópera (perdida) da fase inicial de Monteverdi, *L’Arianna* (1608), foi descrito pela musicóloga Ellen Rosand (1979 apud TOMLINSON, 2004, p.203) como um emblema instrumental da paixão. Nele fundem-se, na verdade, dois gestos: o citado tetracorde descendente²⁴⁷, que com o *Lamento da Ninfa* surge carregado de tristeza profunda, e também o ostinato, que nesta peça

²⁴⁵ No original: [...] as if the the voices of Monteverdi’s music came to talk passionately a little less and talk ‘about’ passions a whole lot more. (TOMLINSON, 2004, p.202)

²⁴⁶ No exemplo musical, encontrado com a partitura na web, podemos observar a partir do minuto 6:00 toda a evolução da disposição anímica do personagem, que se inicia moderadamente, com batimentos rítmicos mais espaçados, e vai num crescendo até o final, chegando a 16 batimentos por compasso. Na gravação de 1984, ouvem-se os tenores Werner Hollweg e Kurt Equiluz, a soprano Trudelise Schmidt, sob a regência do maestro Nikolaus Harnoncourt. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NZgqivymggQ> Acesso em 28/02/2016.

²⁴⁷ O tetracorde descendente está em modo menor, pois configura-se a partir da sequência de notas lá, sol, fá, mi, ou seja, a sequência descendente dos intervalos de tom, tom e semitom.

surge obsessivamente na linha do baixo, configurando a depressão profunda e obstinada de Arianna em seu lamento²⁴⁸.

O acompanhamento com a linha do baixo *ciacconna*, segundo Tomlinson (op. cit.) é recorrente no repertório tardio de Monteverdi, “frequentemente [...] como um emblema de alegria, contentamento ou até da própria musicalidade” [*emblem of joy, contentment or even sonfulness*]. Embora o mesmo acompanhamento já fosse conhecido, atribui-se a Monteverdi a primeira publicação de uma peça com este acompanhamento na linha do baixo: o madrigal para dois tenores e contínuo *Zefiro torna* (Livro IX, 1632)²⁴⁹. A *ciacconna* (italiano) ou *chaconne* (francês), ou ainda *chacona* (espanhol) aparece nos guias ou dicionários de música como uma dança de origem italiana ou espanhola, com baixo ostinato, em compasso ternário lento, normalmente como sinônimo de *passacaglia*, e alguns exemplificam o estilo com a famosa *Chaconne para violino solo*, de Bach. No caso de Bach, o baixo é mais lento do que uma dança, e o compositor se utilizou do tetracorde do lamento, dando então um caráter totalmente diverso ao ritmo alegre de *Zefiro torna*.

Tomlinson (2004, p.203) observa que, tanto o ostinato, como todas as outras técnicas de baixos que se repetem, inclusive o *walking bass*, o “baixo caminhante ou andante” tão conhecido no Jazz, exploradas por Monteverdi na sua obra tardia, podem ser obviamente ouvidas como uma estrutura neutra, rígida e anti-emotiva, uma base fixa para possibilitar às outras vozes uma retórica emotiva mais livre. Contudo, Tomlinson argumenta que, ao ouvi-las apenas deste modo, provavelmente a percepção de uma expressividade mais geral envolvida neste gesto se perderia: “Cada uma destas linhas do baixo, precisamente em sua predominância estrutural, confere uma luz emocional única e monocromática ao longo de toda a peça que ela lidera”²⁵⁰. Visto desta forma, como um emblema emocional, o *Lamento da Ninfa* configura-se como o caso limite da paixão externalizada e objetivada do estilo tardio

²⁴⁸ Neste exemplo musical, encontrado na web também com a partitura, podemos observar a partir do minuto 1:36, na linha do baixo, o referido tetracorde (descendente menor), que será tocado em ostinato até o final do trecho (minuto 5:52). Na linha do soprano ouve-se uma melodia mais livre, que lembra lentas ondas, como se os movimentos da alma se assemelhassem a ondas melancólicas. Nas notas que acompanham o texto [...] *di lui mi struggo* na voz da soprano (minuto 3:40), ouvimos a entoação do mesmo tetracorde descendente. Na gravação de 1989-1990, ouvem-se a soprano Emma Kirkby, os tenores Paul Agnew e Andrew King, e o contrabaixista Alan Ewing, sob a regência de Antony Rooley. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z3ZX5hFN-is> Acesso em 28/02/2016.

²⁴⁹ O exemplo selecionado na web para a peça *Zefiro torna* vem ilustrado pelo mencionado quadro *A Primavera* de Botticelli. Na gravação de 2009 ouvem-se o *Ensemble L'Arpeggiata*, com Nuria Rial (soprano), Philippe Jaroussky (contratenor), sob a regência de Christina Pluhar. <https://www.youtube.com/watch?v=e6tJWY2Vaz4> Acesso em 28/02/2016.

²⁵⁰ No original: *Each of this basslines, exactly in its structural predominance, casts a single, monochromatic emotional light across the whole of the song it governs.*(TOMLINSON, 2004, p.203)

monteverdiano, e os baixos como este exemplificam “uma paixão [...], divorciada até da própria voz, que um dia estabeleceu contato espiritual, aéreo e não mediatizado com a alma”²⁵¹.

Em E.T.A. Hoffmann encontramos uma referência ficcional que ilustra o caso do obstinado. O refinado exemplo, além de ser intertextual, pois faz menção ao manto de Mefistófeles (verso 2065)²⁵² do *Fausto* de Goethe, apresenta uma écfrase musical na literatura, por se tratar de uma representação, na mídia verbal, de uma representação musical, mais exatamente, de uma *Pathosformel* musical.

No trecho abaixo, recortado do conto *Kreislers musikalisch-poetischer Klub* [*O clube poético-musical de Kreisler*]²⁵³, o maestro Kreisler encontra-se em casa, após uma noite no clube poético-musical, na qual havia se sentado ao piano para fantasiar, ou seja, criar fantasmas da imaginação, na companhia dos clubistas. Após as divertidas e noturnas fantasmagorias emotivas produzidas e despertadas pelos acordes ao piano²⁵⁴, Kreisler sente a presença de um espírito maligno, um fantasma pavoroso que o persegue e o deixa subitamente furioso, fazendo-o saltar do piano a esbravejar contra a maldita assombração. Os cinco clubistas, à exceção do “amigo fiel” [*der treue Freund*], cada um nomeado por um epíteto correspondente à *Stimmung* do seu espírito – o cauteloso [*der Bedächtige*], o insatisfeito [*der Unzufriedene*], o indiferente [*der Gleichgültige*] e o jovial [*der Joviale*] –, manifestam-se, um a um, a respeito do insólito evento, cada um a seu modo, de acordo com o seu espírito, e retiram-se, deixando Kreisler a sós com o fiel amigo e o viajante entusiasta, ambos a mesma pessoa, como explica o autor. Em silêncio, de braços cruzados no sofá, ouve o amigo fiel a estranhar-lhe o comportamento, a exclamar-se sobre a sua agitação, a sua falta de humor, muito diferente do que habitualmente, ao que ele responde:

²⁵¹ No original: *a passion [...], divorced even from the voice that once had formed its spiritual, airy, unmediated contact with the soul.* (op. cit.)

²⁵² Cf. v. 2065, no original: Mephistopheles: *Wir breiten uns den Mantel nur aus, / Der soll uns durch die Lüfte tragen.* [Mefistófeles: *Basta abrir o meu manto, como asa: / Nele pelos ares faremos a viagem*] (GOETHE, 2003, p.117, trad. de João Barrento).

²⁵³ Publicado pela primeira vez em 1814 em *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul* [*Fantasia à moda de Callot. Folhas do diário de um viajante entusiasta. Com um prefácio de Jean Paul*], este é o terceiro conto da segunda *Kreisleriana*, localizado na segunda parte das *Fantasiestücke*.

²⁵⁴ Kreisler toca uma sequência de doze acordes, partindo de Lá Maior, e para cada um deles, tal como uma “doutrina dos afetos”, descreve a *Stimmung* por ele provocada. Ao chegar ao 12º acorde, um Dó menor, descontrola-se completamente pela presença de um espírito maligno.

- Ah, amigo! [...] Uma nuvem de sombra macambúzia anda sobre a minha vida! Não achas tu, que a uma pobre e inocente melodia, que não deseja nenhum - nenhum lugar sobre a terra, deveria ser permitido vagar pelo espaço afora, livre e ingenuamente? Ai, eu só queria sair logo por aquela janela afora, no meu robe chinês, como numa capa de Mefisto! - Como uma melodia inofensiva? observou o amigo fiel. - Ou como um baixo *ostinato*, se preferires, revidou Kreisler, mas eu preciso sair logo, de qualquer jeito. E logo aconteceu assim como ele disse.²⁵⁵

Assim, a melodia, entenda-se, o canto, apartada da alma, que lhe carregava o canto de sentido, agora sente-se, por um lado, perdida, e por outro, presa a uma racionalidade que tem por projeto a manipulação das paixões. Kreisler é a metáfora da própria música, que aqui, como melodia, anseia pela liberdade.

Tomlinson (2004, p.204) vê, neste processo de separação de canto e alma, o afastamento entre a palavra e o tom (entoação), e a conseqüente abertura de um espaço, de forma que um possa representar o outro. Assim, a música, situada antes ao nível da arte mimética, transforma-se numa arte metamimética, que tem por projeto a demonstração do processo de manipulação das emoções. Por sua vez, a audiência, cuja participação outrora era mais ativa, passa a atuar mais passivamente, como um *voyeur*.

Warburg, reconhecendo a central importância do Renascimento na história passional, traça a genealogia por trás da modernidade, uma herança que recupera a experiência vivida dos fantasmas emotivos de Ficino, através da análise distanciada das paixões primitivas de Vico. Esta genealogia aponta para a era de Monteverdi como o lugar no qual o canto perdeu o seu contato com o mundo e sua “íntima relação” com a alma; porém, como observa Tomlinson (2004, p.204), ao mesmo tempo, assume um novo poder: o de representar a ambos, mundo e alma.

No próximo tópico, veremos, com E.T.A. Hoffmann, as teorias sintetizadas no *Princípio Serapiôntico*, e de que forma estas se relacionam com as teorias aqui expostas.

2.4 O “Princípio Serapiôntico” – Nas fronteiras da arte e da ciência

²⁵⁵ No original: *Ach, Freund! [...] ein düstrer Wolkenschatten geht über mein Leben hin! - Glaubst du nicht, daß es einer armen unschuldigen Melodie, welche keinen - keinen Platz auf der Erde begehrt, vergönnt sein dürfte, frei und harmlos durch den weiten Himmelsraum zu ziehen? - Ei, ich möchte nur gleich auf meinem chinesischen Schlafrock wie auf einem Mephistophelesmantel hinausfahren durch jenes Fenster dort! - Als harmlose Melodie? fiel der treue Freund lächelnd ein. Oder als basso ostinato, wenn du lieber willst, erwiderte Kreisler, aber fort muß ich bald auf irgend eine Weise.* (HOFFMANN, 2004, p.1739)

Para E.T.A. Hoffmann, cruzar fronteiras é a própria viagem. Em suas aventurosas investidas interartísticas, ele é “o entusiasta viajante”:

O viajante entusiasta, de cujos diários será anunciada mais uma fantasia à moda de Callot, separa, aparentemente, tão pouco a sua vida interior da exterior, que quase já não se consegue distinguir suas fronteiras.²⁵⁶

As palavras do viajante surgem em *Fantasiestücke* (1814-1815), anterior ao surgimento do “Princípio serapiôntico”, antecipando as ideias que seriam expostas em *Die Serapiensbrüder* [*Os irmãos de Serapião*, 1819-1821]. Vale dizer que o problema das fronteiras entre “vida interior e exterior” está na própria origem do personagem Serapião.

Para finalizar este capítulo dedicado à teoria, cruzaremos com Hoffmann as fronteiras entre teoria e ficção. O “Princípio serapiôntico”, emoldurado num grande conjunto ficcional, mistura obra ensaística com artística, apresentando ficcionalmente a teoria. Além disto, veremos como, através dos procedimentos efrásticos, os contos de Hoffmann introduzem uma arte metamimética. A afirmação é de William Kumbier:

A éfrase pode também abrir a porta da mimética – arte concebida fundamentalmente para representar o mundo ou imitar a natureza – para a metamimética – arte apreendida essencialmente como um modo de representação, como um palco para uma peça representacional, trazendo para o primeiro plano a técnica, o modo de representação, ao invés da coisa representada.²⁵⁷

A reflexão sobre a técnica, os procedimentos criativos que definem o modo de representação em Hoffmann, é o que está no centro da nossa análise. Por esta razão, o contexto histórico em que surgem estas ideias não será aqui abordado. Para este fim, remetemos a Rüdiger Safranski (2000) em *E.T.A. Hoffmann – Das Leben eines skeptischen Phantasten* [*E.T.A. Hoffmann – A vida de um fantasista*²⁵⁸ cético].

²⁵⁶ No original: *Der reisende Enthusiast, aus dessen Tagebuche abermals ein Callotsches Fantasiestück mitgeteilt wird, trennt offenbar sein inneres Leben so wenig vom äußern, daß man beider Grenzen kaum zu unterscheiden vermag.* (HOFFMANN, 2004, p.1663), conforme o prefácio para *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* [*Aventuras da noite de São-Silvestre*], publicado em 1814, na segunda parte de *Fantasiestücke in Callots Manier* [*Peças fantásticas à moda de Callot*].

²⁵⁷ No original: *Ekphrasis can also open the gate from the mimetic – to the metamimetic – art apprehended mainly as a mode of representation, as a stage for representational play, foregrounding the technique, the manner of representation rather than the thing represented.* (KUMBIER, 2001, p.329).

²⁵⁸ Entre os termos dicionarizados para a tradução de “Phantast” estão: sonhador, devaneador, utopista, fantasista, fantasiador, alguém com imaginação exagerada, visionário. Para nós, a melhor tradução para qualificar E.T.A. Hoffmann seria aquela que reúne todos estes adjetivos. Em português, o adjetivo “fantasista” ainda inclui os termos: fantasioso, imaginoso, excêntrico, e esta foi a razão da opção escolhida.

Verificar se cada um dos contos se enquadra no “Princípio Serapiôntico”, tal como o fazem os poetas da irmandade, seria cair numa armadilha, pois por trás de todas as discussões a favor e contra, que naturalmente oscilam entre um polo e outro, encontra-se apenas um único autor, que já tinha escrito e publicado a maioria dos contos da coleção. As discussões entre os poetas, a nosso ver, servem de forma didática a uma reflexão maior, aquela que o próprio autor fez consigo mesmo sobre a criação e os procedimentos criativos.

Segundo a pesquisadora Regina Kland (2003)²⁵⁹, este princípio refere-se a diretrizes formais e requisitos que, à época do Romantismo, ainda não haviam sido reunidos na forma de um catálogo ou como prescrições estilísticas. Apesar disto, a maior parte das obras literárias do Romantismo pode ser submetida a ele. Imaginar que o princípio seria uma lei a ser seguida, tal como afirma o narrador, significaria prender as asas da imaginação, o que no caso de Hoffmann seria uma grande contradição. Justamente ele foi o defensor, literal e juridicamente, até à morte, da liberdade do poeta. É sabido que Hoffmann foi processado judicialmente pelo conto *Meister Floh* [*Mestre Pulga*]²⁶⁰, e em 1822, já acamado e impossibilitado de escrever, ditou sua própria defesa. Nela, Hoffmann sustenta que “Ao poeta humorista deve ser permitido mover-se livre e habilmente no território do seu mundo fantástico”²⁶¹. Como argumento relevante, Hoffmann cita a técnica que está na base do cômico, fornecendo como fonte a *História do Cômico* de Flögel²⁶²: “O contraste da disposição interior com as situações da vida é a base fundamental do cômico [...] segundo comprovadas teorias”²⁶³. Nesta defesa, encontram-se algumas das questões que Hoffmann

²⁵⁹ KLAND, Regina. *Das Serapiontische Prinzip – theoretische Ansätze einer Erzählweise und Philosophie*. In: *Intermedialität und Synesthesie in der Literatur der Romantik*. Projekt an der Ludwig Maximilians Universität München. (Dir.) Martin Huber; Danica Krunic (2003). Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektpool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-serapionsbrueder/das-serapiontische-prinzip.html> Acesso em 30/03/2016.

²⁶⁰ *Meister Floh* foi censurado e posteriormente publicado em 1822 com cortes. A versão completa, encontrada pelo pesquisador Ellinger dentro das pastas do arquivo secreto do estado, só aparecerá na íntegra em 1908. Cf. KASTNER, Klaus. *E.T.A. Hoffmann – Jurist, Dichter und Musiker*. In: *Juristische Zeitgeschichte Abt.2 : Forum juristische Zeitgeschichte. 17. Literatur, Recht und Musik: Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*. (Org.) Hermann Weber. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, pp.72-88 (p.86).

²⁶¹ No original: *Dem humoristischen Dichter muß es freistehen, sich in dem Gebiet seiner phantastischen Welt frei und Frisch zu bewegen*. (HOFFMANN, 23 de fevereiro de 1822, apud GÜNZEL, 1979, p.466)

²⁶² Karl Friedrich Flögel (1729-1788), professor de filosofia nascido na Silésia. De sua autoria, a *Geschichte der komischen Literatur* [*História da literatura cômica*, 1784-1787] foi a primeira publicação alemã sobre o assunto, à qual se seguiram *Die Geschichte des Grotesk-Komischen* [*A história do cômico-grotesco*, 1788] e *Geschichte der Hofnarren* [*História do bobo da corte*, 1789].

²⁶³ No original: *Der Kontrast einer inneren Gemütsstimmung mit den Situationen des Lebens ist eine Grundbasis des Komischen [...] nach bewährten Theorien [...] (siehe Flögels ‘Geschichte des Komischen’)* (HOFFMANN, 23 de fevereiro de 1822, apud GÜNZEL, 1979, p.466).

defendeu ao longo de sua carreira literária, das quais se depreende também o valor conferido por ele à técnica.

Selecionamos ainda mais uma passagem do texto da referida defesa, por encontrar nela relação direta tanto com o “Princípio serapiôntico” como com o que estudamos sobre a écfrase. Hoffmann (1822 apud GÜNZEL, 1979, p.466) alega que sua intenção com *Meister Floh* [*O Mestre Pulga*] não teria sido descrever alguém em especial, mas sim “Apresentar a fábula [...] ao leitor mais clara e vivamente diante dos olhos” [*Das Märchen [...] dem Leser klarer und lebendiger vor Augen zu führen*]. Já vimos, no início deste capítulo, que na Oratória de Quintiliano (apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p.34), prescrevia-se a écfrase com o intuito de expor os fatos “para os olhos da mente na sua verdade viva”, com o fim da enargia. É o que Hoffmann pretendeu em sua defesa, e também o que sempre buscou em suas narrativas, inclusive as teóricas, como a resenha para a Quinta Sinfonia de Beethoven.

Antes, porém, de focalizar o “Princípio serapiôntico”, vamos mapear a sua localização na coletânea, observando em que ambiente narracional ele surge, quem são os seus “vizinhos” e qual a relevância estratégica desta disposição.

Oficialmente o princípio é apresentado ao público leitor dentro do conto *Serapion und das serapiontische Prinzip* [*Serapião e o Princípio serapiôntico*], publicado pela primeira vez em 1819 para a coletânea *Die Serapionsbrüder* [*Os irmãos de Serapião*]. A coleção completa possui quatro volumes, publicados em 1819 (vols. 1 e 2), 1820 (vol. 3) e 1821 (vol. 4), cada volume dividido em duas partes, num total de oito. Na abertura lê-se um prefácio [*Vorrede*], e a seguir, 29 contos distribuem-se nas oito partes, cada uma com uma pequena introdução. Dezenove destes contos aparecem na coleção com títulos; outros cinco perderam o título ao serem republicados na coletânea. Apenas cinco contos foram escritos especialmente para a coleção²⁶⁴, dentre eles *Serapion und das serapiontische Prinzip* [*Serapião e o Princípio serapiôntico*], que costuma aparecer entre chaves nos índices, pois, na coleção, foi publicado sem o título. Ele surge, assim, como outros contos sem título, de dentro das conversas entre os amigos, cujos diálogos servem de transição entre um conto e outro [*Rahmengespräche*]²⁶⁵.

²⁶⁴ Para uma visão panorâmica da estrutura da obra completa, das datas e locais da primeira publicação de cada conto, recomendamos a biblioteca virtual *zeno.org*. Os contos que aparecem entre chaves “[...]” são os contos publicados sem título. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A./Erz%C3%A4hlungen,+M%C3%A4rchen+und+Schriften> Acesso em: 29/03/2016.

²⁶⁵ Os participantes destes diálogos recebem nomes fictícios (Theodor, Ottmar, Lothar, Cyprian, Sylvester, Vinzenz). Segundo Lothar Pikulik (apud KLAND, 2003), os principais frequentadores das reuniões serapiônticas (E.T.A. Hoffmann, Julius Eduard Hitzig, Friedrich de La Motte Fouqué, Adelbert von Chamisso, Karl Wilhelm Salisse-Kontessa e David Ferdinand Koreff) podem ter servido de inspiração para a composição dos personagens, mas isto não significa que cada um deles encontre um respectivo duplo nas narrativas.

Os contos selecionados para nossas análises encontram-se no início da primeira parte do primeiro volume da coleção, como demonstra o quadro (fig. 9) a seguir:

Figura 9 - Quadro estrutural da primeira parte da coleção *Os irmãos de Serapião*

<p><i>Os irmãos de Serapião</i> <i>Prefácio</i> <u>Vol. I</u> 1ª parte - [<i>O eremita Serapião</i>] - [<i>Conselheiro Krespel</i>] - [<i>Serapião e o princípio serapiônico</i>] - <i>A Fermata</i> - <i>O poeta e o compositor</i></p>	<p><i>Die Serapionsbrüder</i> <i>Vorrede</i> <u>Band I</u> 1ª parte - [<i>Der Einsiedler Serapion</i>] - [<i>Rat Krespel</i>] - [<i>Serapion und der serapiontische Prinzip</i>] - [<i>Die Fermate</i>] - <i>Der Dichter und der Komponist</i></p>
---	---

2.4.1 “O Eremita Serapião” - O poeta e a fantasia

Já desde o prefácio o autor provoca o leitor, oscilando ironicamente entre realidade e ficção. O narrador explica que a coleção é de contos publicados anteriormente, espalhados em jornais, e acrescidos de comentários. Este é um fato verdadeiro. A seguir explica que a coleção trata de reuniões entre amigos queridos e inclinados à poesia que, depois de longa separação, “se reencontram novamente, realmente, num dia de São Serapião” [*wirklich an einem Serapionstage wieder zusammentrat*] (HOFFMANN, 2004, p. 2657). Aqui o leitor já pisa em terreno incerto, pois os fatos são possíveis, mas nublados por uma data difícil de ser comprovada: dentre alguns Serapiões que se tornaram santos, celebrados em diferentes dias, encontram-se o bispo escritor de Antioquia (séc.II-III), mas há também um martirizado alexandrino, mencionado no Martirológio Jeronimiano e nos Sinassários²⁶⁶ bizantinos. Ao lado destes conhece-se um monge Serapião egípcio, do século IV, chamado o Sindonita, por ter conservado como única posse durante toda a vida uma manta (sindone). Este santo é lembrado a 21 de março, junto com o homônimo São Serapião, bispo de Thmuis (ao sul do Egito), que viveu entre os séculos II e III. A imprecisão em torno do patrono demandaria pesquisas a respeito do ano e das circunstâncias do reencontro da confraria intelectual que leva seu nome. A seguir, ao ler sobre o formato escolhido para a coleção, surge uma

²⁶⁶ Nome dado pelo Cristianismo oriental a uma coleção de hagiografias análogas ao Martirológio da Igreja latina.

provocação: “Justamente esta forma lembrará, precisa lembrar o ‘Phantásus’ de Ludwig Tieck²⁶⁷. Mas quanto o editor perderia com a comparação entre as duas obras!”²⁶⁸. Ao mesmo tempo em que fornece o modelo, tentando o leitor à comparação, pede a ele que não o faça: “Ao leitor muito propenso a tal, pede então o editor, encarecidamente, não proceder à comparação a ele [o editor] desvantajosa [...]” [*Den vielgeneigten Leser bittet der Herausgeber daher recht innig, jenen ihm nachteiligen Vergleich nicht anzustellen (...)*] (HOFFMANN, 2004, p.2658). Hoffmann demonstra grande admiração por Tieck, citando-o e elogiando-o diversas vezes através do narrador. Esclarece que na obra de Tieck se encontram as mais profundas observações sobre arte e literatura, enquanto na sua própria estão as conversas de “entretenimento dos amigos” [*Unterhaltung der Freunde*], que ligam as produções poéticas entre si, sobre as quais os amigos opinam e se divertem, tecendo comentários. Por fim, o leitor também sentiria falta das graciosas damas que encantam a obra de Tieck (HOFFMANN, id., ib.).

Ao prefácio segue-se uma introdução à primeira parte, na qual Lothar inicia a conversa sobre o fato de que “jamais – jamais algo volta a ser o que já foi um dia” [*nimmer - nimmer wiederkehrt, was einmal dagewesen*] (Ibidem, p.2659). Theodor, um dos duplos de Hoffmann, entra na conversa para comentar o reencontro, cujas expectativas foram frustradas, pois todos haviam mudado, e já não se entendiam como antes. Todos estavam, no mínimo, doze anos mais velhos. À medida que debatem o assunto, vão se sentindo mais confortáveis, até que Theodor conclui que, afinal, o que importa, é que os amigos ainda creem em si mesmos. Ottmar comenta os argumentos de Theodor e acrescenta a sugestão de encontros regulares:

Theodor tem razão, mesmo que o tempo tenha modificado tantas coisas, certo é que em nosso íntimo está a crença em nós mesmos. E com isto eu declaro festivamente por encerradas as preliminares da nossa nova irmandade e estabelecimento que vamos nos encontrar uma vez por semana, num dia determinado, do contrário, nos perderemos na grande cidade de um lado para o outro, e dispersados teremos ainda maior desgosto.²⁶⁹

²⁶⁷ Ludwig Tieck (1773-1853). Importante poeta do Romantismo, romancista, crítico, tradutor e editor, apreciador e estudante da música. Como Hoffmann, de quem era amigo, via na música instrumental um poderoso efeito, decorrente do seu mistério (VIDEIRA, 2010, p.134). A coleção em três volumes *Phantásus* foi publicada em Berlim, entre 1812-1815, e reúne textos novos e outros já publicados anteriormente, entre fábulas, contos, dramas e romances.

²⁶⁸ No original: *Eben diese Form wird - muß an Ludwig Tiecks »Phantásus« erinnern. Wie sehr würde der Herausgeber aber bei dem Vergleich beider Werke verlieren!* (HOFFMANN, 2004, p.2657).

²⁶⁹ No original: *Theodor hat recht, mag denn die Zeit auch vieles umgestaltet haben, feststeht doch in unserm Innern der Glaube an uns selbst. Und hiermit erkläre ich die Präliminarien unsers neuen Bundes feierlichst für abgeschlossen und setze fest, daß wir uns jede Woche an einem bestimmten Tage zusammenfinden wollen, denn*

Ottmar é imediatamente criticado por Lothar, que o acusa de já querer colocar regras em tudo. Theodor interfere, lembrando histórias de um clube, com um formulário de adesão imenso, com regras das mais absurdas, e a conversa segue por este caminho. Note-se que já nesta parte encontram-se sucessivamente pequenas histórias, que abordam temas como “comparação”, “memória”, “regras”, antecipando a teoria. Estes, assim como o próprio arranjo na exposição das ideias, conforme já previa a retórica, são elementos essenciais na composição de uma obra artística. Na sequência, o narrador (Theodor) interfere para chamar a atenção sobre Cyprian, ali presente, mas um tanto ausente, silencioso e pensativo. Cyprian desperta, como de um sonho, porém avisa que estava atento a todas as conversas e que, afinal, também gostaria de contar uma história. Relata então o caso de dois estudantes de filosofia da Universidade de K.[Königsberg], que certa vez em aula discutiam sobre um ensaio kantiano e, por uma razão qualquer, foram interrompidos, não mais voltando a se ver naquela cidade. Vinte anos mais tarde, por ironia do destino, encontram-se em B.[Berlim] e, imediatamente, dão continuidade, durante horas, à discussão interrompida, que termina sem conclusão alguma. Seguem-se outros comentários dos amigos, mais outro caso é narrado e, por fim, discutem pela votação para a formação do clube. Theodor novamente chama a atenção sobre Cyprian, que parece ter algo que não lhe sai do pensamento. Note-se a técnica para a introdução de uma narrativa importante. Esta é a segunda vez que Theodor chama a atenção para Cyprian, cuja disposição destoa dos outros, e a segunda vez que se comenta sobre algo que Cyprian tem na memória, criando um certo suspense. Musicalmente, esta técnica é correlata ao tensionamento da harmonia, através de notas dissonantes, com vistas a uma mudança de tonalidade. Introduce-se uma dissonância, mais adiante outra, a tensão harmônica vai aumentando, e se vai delineando a cadência, o que, num contexto musical do período clássico ou início do romântico, normalmente levará ao final de um trecho. Dali inicia-se outro. Esta técnica, que é recorrente em Hoffmann, será estudada com mais detalhes no conto *Die Fermate* [*A fermata*]. O final da cadência, neste trecho, se dá quando Theodor convence Cyprian a contar sua história. A próxima frase funciona, como também acontece na música, como uma transição para a nova narrativa, desta vez um conto que tem início no parágrafo seguinte, sem título. O mesmo conto, porém, já havia sido publicado sob o título *Der*

sonst verlaufen wir uns in der großen Stadt hierhin, dorthin und werden auseinandergetrieben noch ärger als bisher.« (HOFFMANN, 2004, p.2663)

Einsiedler Serapion [*O eremita Serapião*], em janeiro do mesmo ano da publicação da coletânea.

Em *Der Einsiedler Serapion* [*O eremita Serapião*] é apresentada a figura do poeta como um profeta visionário, um ser alheio ao mundo real, que vive não apenas num bosque, mas no mundo das suas imaginações. Cyprian relata que muitos anos antes, passeando nos arredores de Bamberg, no sul da Alemanha, perdera-se num denso bosque, a conhecida metáfora para a própria narrativa²⁷⁰, transformando Cyprian em narrador e leitor ao mesmo tempo. Lá perdido, encontra uma figura, uma espécie de monge, sentado numa pedra, à beira de um vale, a mirar o horizonte e meditar. Apresenta-se uma écfrase de um quadro de Salvator Rosa:

Finalmente o bosque foi ficando menos denso, e então notei, não distante de mim, um homem com uma túnica de monge marron, um largo chapéu de palha na cabeça, barba longa e desleixada, que sentado sobre uma rocha à beira de um desfiladeiro, com as mãos cruzadas, olhava ao longe pensativo. Toda aquela visão tinha algo de estranho, esquisito, e senti um leve arrepio me percorrer. Não é possível resistir a uma sensação destas, quando aquilo que se tinha visto apenas nos quadros, ou nos livros, de repente entra pela vida real. Pois bem, ali estava sentado o anacoreta dos antigos tempos do Cristianismo, nas montanhas bravias de Salvator Rosa, vivo, diante dos meus olhos²⁷¹.

A visão de Cyprian é assustadora, pois se dá nos termos descritos pelo filósofo Waldenfels (1999): o mundo familiar e conhecido é precisamente o lugar no interior do qual o estranho se manifesta. Ou seja, ao deparar-se com aquela visão, Cyprian vê no estranho a si mesmo, o poeta, pensativo e à deriva. Do mesmo modo, ao reencontrar-se com os velhos e conhecidos amigos, em meio ao harmonioso entretenimento, Cyprian se distingue pelo comportamento destoante dos demais, silencioso e meditativo. Precisamente nele se configura um “distúrbio produtivo” [*produktive Störung*], nas palavras de Waldenfels (2012), de onde poderá surgir uma questão filosófica, uma obra literária ou artística. Ao entrelaçar a filosofia do estranho com o procedimento artístico da écfrase e colocar no palco o próprio processo da representação, o talentoso Hoffmann entra esteticamente pelo território da metamimética.

²⁷⁰ Cf. ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²⁷¹ No original: *Endlich wurde der Wald etwas lichter, da gewahrte ich unfern vor mir einen Mann in brauner Einsiedlerkutte, einen breiten Strohhut auf dem Kopf, mit langem schwarzem, verwildertem Bart, der dicht an einer Bergschlucht auf einem Felsstück saß und, die Hände gefaltet, gedankenvoll in die Ferne schaute. Die ganze Erscheinung hatte etwas Fremdartiges, Seltsames, ich fühlte leise Schauer mich durchgleiten. Solchen Gefühls kann man sich auch wohl kaum erwehren, wenn das, was man nur auf Bildern sah oder nur aus Büchern kannte, plötzlich ins wirkliche Leben tritt. Da saß nun der Anachoret aus der alten Zeit des Christentums in Salvator Rosas wildem Gebirge lebendig mir vor Augen.* (HOFFMANN, 2004, pp. 2675-6)

Cyprian dirige-se ao monge para perguntar pelo caminho de volta. O estranho, sem lhe dar a resposta, diz compreender que a curiosidade em vê-lo e ouvi-lo falar o tenha levado àquele deserto, mas o repreende por interromper uma conversa importante com um amigo da Alexandria com quem empreenderá viagem (HOFFMANN, 2004, p.2676).

No decorrer da narrativa, Cyprian descobre que se tratava do *Conde P.* [*Graf P.*], um diplomata, homem muito culto e de excelente família em M.[Munique], que vivia como um anacoreta, um eremita, numa cabana construída por ele mesmo no bosque, havendo perdido o reconhecimento da duplicidade do ser, a noção da existência de dois mundos, um imaginário e outro real. Num lugar próximo a Bamberg, o *Conde P.* acredita ser o Padre Serapião²⁷², um mártir do séc. IV, no antigo Egito, que vive próximo ao deserto de Tebas. O narrador já havia lido muito sobre o tema da loucura, vai então em busca de mais informações com um médico na cidade (note-se que o narrador é curioso e tem espírito de pesquisador), Dr. S., com quem descobre ser o estranho personagem um talentoso poeta, cujas histórias, contadas ou escritas, eram inflamadas de entusiasmo e humor. Isto fizera dele alguém muito querido por todos e uma agradável companhia:

Ao seu conhecimento ligava-se um excepcional talento poético, e tudo o que escrevia era animado por uma ardente fantasia, de um espírito muito peculiar, que via o fundo mais profundo. O seu insuperável humor fazia dele o mais agradável, sua afabilidade, a mais amável companhia que jamais existiu²⁷³.

Hoffmann deixa claro que Serapião é o poeta entusiasmado, que vive no seu mundo interior, o mundo da sua imaginação, e que, visionário deste mundo, no qual acredita piamente, atrai a todos com as suas narrativas. Cyprian impressiona-se profundamente com Serapião, que não lhe sai do coração e da mente [*aus Sinn und Gedanken*], lembrando o leitor do conhecido *Leitmotiv*, que está por trás das narrativas de Hoffmann: “Vocês podem bem imaginar que o meu anacoreta então não me saiu mais do coração e da mente, a ponto de sentir uma irresistível saudade de vê-lo novamente”²⁷⁴.

²⁷² São Serapião, cujo martírio consistiu na quebra dos ossos de todas as juntas e crucificação. Morreu no dia 14 de novembro do ano 1240 d.C., data a ele dedicada. Cf. WATKINS, Basil. *The Book of Saints: A Comprehensive Biographical Dictionary*. Londres; Nova York: Bloomsbury, 2016.

²⁷³ No original: *Mit seinen Kenntnissen verband er ein ausgezeichnetes Dichtertalent, alles, was er schrieb, war von einer feurigen Phantasie, von einem besondern Geiste, der in die tiefste Tiefe schaute, beseelt. Sein unübertrefflicher Humor machte ihn zum angenehmsten, seine Gemütlichkeit zum liebenswürdigsten Gesellschafter, den es nur geben konnte.* (HOFFMANN, 2004, p. 2677)

²⁷⁴ No original: *Ihr könnt euch wohl vorstellen, daß mein Anachoret mir nun nicht aus Sinn und Gedanken kam, daß ich eine unwiderstehliche Sehnsucht empfind, ihn wiederzusehen.* (Ibidem, p. 2679-80)

Intrigado com o estranho esquecimento de Serapião em relação ao mundo real, Cyprian se propõe a despertá-lo, trazendo-o de volta, mas fracassa. Ficam amigos, e este, atraído pelas cativantes e fabulosas histórias de Serapião, passa a visitá-lo em sua cabana no bosque.

Para Hoffmann, o misterioso e enigmático são preciosíssimos elementos que elevam à poesia. Já sabemos que a música (instrumental ou a pura melodia), para Hoffmann, é a mais romântica de todas as artes, pois “ela abre ao homem um reino desconhecido, que nada tem em comum com o mundo exterior dos sentidos que o cerca [...]”²⁷⁵. Sendo a arte da poesia a arte de Serapião, ao revestir-se de mistério, anseia por ser a mais romântica das artes, ou, como diria em 1873 o esteta inglês Walter H. Pater (1839-1894), fazendo eco a E.T.A. Hoffmann, como já vimos com Mônica Vermes (2007, p.17): “toda arte aspira constantemente à condição de música”. Não à toa, quando Cyprian o revê pela primeira vez na cabana do bosque, Hoffmann, através do processo estetizante da éfrase, descreve um quadro que evoca a imagem de São Francisco de Assis, com os animais à sua volta, inclusive as pombas. Porém, em Hoffmann, o santo encontra-se a laborar no jardim e a cantar:

Encontrei-o em seu pequeno jardim, com enxada e pá a trabalhar e a cantar uma canção meditativa. Pombos selvagens, aos quais dava generosamente de comer, a revoar e esvoaçar à sua volta, e uma jovem corça espiava curiosa pelas folhagens da sebe.²⁷⁶

O esvoaçar das pombas, como pequenos espíritos a plainar em círculos, são um gesto de movimento, que confere graciosidade à cena e remete à *Pathosformel* do vento. O pequeno jardim, diferente da natureza selvagem, é uma criação artística representativa do paraíso, e o poeta, com as ferramentas de trabalho em mãos, demonstra que, para a execução da sua obra, além da inspiração, o artista necessita de conhecimento, técnica e também de trabalho, por vezes árduo. Serapião possui o talento para contar histórias fabulosas, mas tem também o domínio da retórica e argumenta com propriedade, como se vê na articulada discussão com Cyprian sobre a loucura. Estas são pistas importantes para o que será tratado no segundo conto de Serapião: o sentir e o pensar, a teoria e a ficção.

²⁷⁵ No original: *Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, (...)*. (HOFFMANN, 2004, p. 1269)

²⁷⁶ No original: *Ich fand ihn in seinem Gärtlein mit Hacke und Spaten arbeitend und ein andächtiges Lied singend. Wilde Tauben, denen er reichliches Futter hingestreut, flatterten und schwirrten um ihn her, und ein junges Reh guckte neugierig durch die Blätter des Spaliers*. (Ibidem, p. 2680)

Mais adiante, Serapião lhe conta que recebera as visitas de Ariosto, Dante e Petrarca, com quem conversou sobre poesia, mas, naquele dia, seria visitado pelo Doutor Eclesiástico Evagrius [*Kirchenlehrer Evagrius*²⁷⁷], com quem conversaria sobre os assuntos mais recentes da igreja. Isto nos remete a outro binômio: o mundo poético e o mundo da vida.

O próprio eremita fala sobre o modo como se dão suas visões: “Às vezes eu subo até o topo daquela montanha, de onde, com bom tempo, se vislumbram claramente as torres de Alexandria, e diante dos meus olhos se sucedem os acontecimentos e feitos mais maravilhosos”²⁷⁸. No contexto, Serapião contesta aqueles que querem convencê-lo de que o que ele viu é puro fruto de sua imaginação, e não tem nada a ver com o mundo exterior. O topo da montanha é a metáfora para o lugar elevado onde se encontra o poeta, solitário, no momento da criação, no instante profético da visão. Lá, bem no alto, é também a forma como Hoffmann se refere à psiqué, ao descrever o efeito da música em *Der Musikfeind* [*O inimigo da música*], o lugar na mente, onde se dá a criação: “Para mim, é como se lá no ponto alto se movesse apenas uma massa psíquica, e como se, assim, eu tivesse composto muitas maravilhas”²⁷⁹. Serapião segue falando do processo criativo:

Não é o espírito [*der Geist*]²⁸⁰, sozinho, que consegue apreender o que se sucede à nossa volta, no espaço e no tempo? – Sim, o que em nós ouve, o que vê, o que sente? – por acaso as máquinas mortas, as quais chamamos de olho – ouvido – mão, etc., e não o espírito [*der Geist*]? – Porventura então a mente cria por conta própria o seu próprio mundo em seu interior, condicionado no espaço e no tempo, e entrega aquelas funções a um outro princípio que habita em nós?²⁸¹

²⁷⁷ Segundo o dicionário Wahrig, o termo “Kirchenlehrer” refere-se a um teólogo que tenha recebido do Papa o título de Doutor Eclesiástico” [*Theologe mit dem vom Papst verliehenen Titel „Doctor Ecclesiae*]. Evágrio do Ponto (345-399) foi um escritor, asceta e monge cristão que se dirigiu ao Egito, a “Pátria dos Monges”, para ver a experiência desses homens no deserto (como Serapião, que se dizia padre/*Priester*).

²⁷⁸ No original: *Manchmal steige ich auf die Spitze jenes Berges, von der man bei heitrem Wetter ganz deutlich die Türme von Alexandrien erblickt, und vor meinen Augen begeben sich die wunderbarsten Ereignisse und Taten.* (HOFFMANN, 2004, p.2690)

²⁷⁹ No original: *Es ist mir so, als werde auf dem höchsten Punkt nur eine psychische Masse bewegt, und als habe ich in diesem Sinne viel Herrliches komponiert.* (Ibidem, p. 1768)

²⁸⁰ A palavra *Geist* aqui poderia ser modernamente traduzida como “intelecto” ou “psiqué”, mas como veremos noutra passagem a seguir, Hoffmann usa a mesma palavra para falar do espírito que é banido do mundo exterior para dentro do nosso corpo. Assim, optamos pela tradução “espírito”. Quanto ao sentido, entendemos que ele se refere ao gênio [*Genius*], a uma potência criadora [*schöpferische Kraft*], assim como Vico e Ficino se referiam à imaginação [*Vorstellung*], todos, termos que também se encontram como definições para *Geist*.

²⁸¹ No original: *Ist es nicht der Geist allein, der das, was sich um uns her begibt in Raum und Zeit, zu erfassen vermag? - Ja, was hört, was sieht, was fühlt in uns? - vielleicht die toten Maschinen, die wir Auge - Ohr - Hand etc. nennen, und nicht der Geist? - Gestaltet sich nun etwa der Geist seine in Raum und Zeit bedingte Welt im Innern auf eigne Hand und überläßt jene Funktionen einem andern, uns inwohnenden Prinzip?* (Ibidem, pp. 2690-91)

Com isto, Serapião tenta provar que a criação de fantasias não é possível, sem que estas já não tenham sido ouvidas, vistas, ou sentidas pelo poeta, defendendo realmente ter visto os eventos sobre os quais narra. Conta que contestou Ariosto, pois este alegava ser o produto das suas fantasias a criação de figuras e fatos [*Gestalten und Begebenheiten*], “[...] que jamais existiram no espaço e no tempo” [(...) *die niemals in Raum und Zeit existierten*] (HOFFMANN, 2004, p.2691). Serapião e o poeta Hoffmann defendem a mesma tese, e a comparação com a própria obra em questão, a coleção, é inevitável. Cyprian o ratifica:

Serapião contou naquele momento uma novela, urdida e apresentada, como somente o mais talentoso poeta, mais engenhoso e com a mais inflamada fantasia consegue urdir e apresentar. Todas as figuras surgiam com um acabamento plástico, uma vida ardente, de tal forma que, arrebatados, fascinados pelo poder mágico, como num sonho, se era obrigado a acreditar que Serapião, de sua montanha, tinha ele próprio realmente visto tudo. A esta novela seguiu-se uma outra, e novamente outra, até que sobre nós pousou o sol do meio-dia.²⁸²

Tais reflexões nos levam aos postulados do “Princípio serapiôntico”, que veremos a seguir. Encerrando a primeira narrativa de Serapião, Cyprian o visita pela última vez e lembra: “Era final de outono, meados de novembro, se não me engano, exatamente dia catorze”²⁸³. No caminho para o bosque, ouve soar o pequeno sino instalado sobre a cabana de Serapião, o que lhe provoca um estranho arrepio. Ao entrar na cabana, encontra o monge deitado, como se a dormir; no entanto, estava morto.

Nisto introduz-se uma transição: a conversa dos amigos gira em torno do tema da loucura. Ao comentar a loucura de Serapião, Theodor já direciona o assunto para o próximo conto, *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel*], cujo protagonista é um homem muito estranho, declarado louco por muitos. Entretanto, apesar das suas esquisitices, relaciona-se com os habitantes de uma cidade de um modo muito singular, conquistando corações.

Analisaremos o conto *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel*] no terceiro capítulo, portanto, aqui nos limitaremos a dizer que, se em *Der Einsiedler Serapion* [*O eremita Serapião*] o poeta, visionário do mundo interior, esteve no centro da reflexão, entrelaçado

²⁸² No original: *Serapion erzählte jetzt eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Phantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten traten mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben hervor, daß man, fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum, daran glauben mußte, daß Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut. Dieser Novelle folgte eine andere und wieder eine andere, bis die Sonne hoch im Mittag über uns stand.* (HOFFMANN, 2004, pp. 2691-2)

²⁸³ No original: *Es war später Herbst, in der Mitte des Novembers, wenn ich nicht irre, gerade der vierzehnte [...].* (Ibidem, p. 2694)

com a técnica, em *Rat Krespel*, o enfoque se volta para a relação do artista com a obra de arte e para a própria arte como procedimento. Vamos ao princípio.

2.4.2 “Serapião e o Princípio serapiôntico” – O poeta e a visão

Depois de reclamar da história bizarra que Theodor acabara de contar, Lothar manifesta sua indignação também pelo fato de a loucura de Krespel ser tocante, de forma a cortar-lhe o coração. A seguir, pronuncia novamente o motivo do sentir e pensar²⁸⁴: “Hoje o pobre Serapião não te sai dos sentidos e do pensamento” [*Dir kommt heute der arme Serapion nicht aus Sinn und Gedanken*] (HOFFMANN, 2004, p.2739). Lothar segue falando e comenta a surpreendente descoberta que acabara de fazer: no calendário católico sobre a escrivainha, repara na data daquele dia, 14 de novembro, em que a igreja católica comemora a festa litúrgica do santo e mártir Serapião. Este era também o dia da morte de São Serapião e a data recordada por Cyprian em seu relato (acima). Assim, é provável que Hoffmann já tivesse em mente escrever o segundo conto sobre Serapião, pois o comentário aparentemente casual de Cyprian sobre a data já consta no primeiro conto, publicado meses antes da coleção.

Lothar pede que o amigo os brinde com mais alguma história sobre o eremita. Cyprian então conta que, ao sair da cabana, depois de encontrá-lo falecido, foi cercado pelos pombos selvagens que arrulhavam um lamento fúnebre, viu a corça triste, com lágrimas no olhar. Decidiu naquele momento voltar à cidade para relatar o falecimento. Pelo caminho encontra camponeses, porém estes já haviam intuído a morte de Serapião, ao ouvir o sino da cabana tocar fora de horas, tal como numa profecia (Ibidem, p.2740).

A fantástica experiência vivenciada por Cyprian com Serapião e as coincidências em torno do dia do santo são celebradas pelos amigos com um brinde ao poeta profeta. Lothar, exaltado com a descoberta no calendário, ainda com a palavra, passa a louvar a loucura de Serapião, qualificando-o como o verdadeiro poeta, mas não pela antiga constatação, repetida à exaustão, de que o poeta e o profeta são a mesma coisa, mas sim, porque com frequência se duvida da verdadeira existência de poetas, assim como da existência do visionário

²⁸⁴ Uma busca pela expressão *Sinn und Gedanken* na totalidade da obra digital consultada (*E.T.A. Hoffmann – Werke*. Org. Mathias Bertram. Berlin: Directmedia, 2004), acusa 32 entradas. Esta biblioteca digital tem por fonte a coleção em 6 volumes: *E.T.A. Hoffmann: Poetische Werke in sechs Bänden*, Berlin: Aufbau, 1963.

arrebatador, que anuncia maravilhas de um reino mais elevado (Ibidem, p.2740). Neste momento apresenta-se na fala de Lothar o problema da tese:

Por que será, então, que algumas obras poéticas, que de modo algum podem ser chamadas de ruins no que se refere à forma e ao acabamento, mesmo assim permanecem sem qualquer efeito, como uma imagem descolorida, pela qual não somos arrebatados, e o requinte das palavras serve apenas para aumentar a frieza interior que nos perpassa?²⁸⁵

A pergunta se refere ao *páthos*, uma questão vigorosa para Hoffmann. No tópico sobre a *Pathosformel*, vimos que na resenha sobre a música de Sacchini, de 1815, ele elaborou pergunta análoga em relação ao efeito na música: “Por que então as simples canções dos antigos mestres italianos [...] tocam e elevam a alma tão irresistivelmente?”²⁸⁶ Com Serapião, a questão do *páthos* será discutida e desenvolvida.

No conto, Lothar está inflamado pela articulação das ideias, faz constatações, articula uma hipótese, exerce a crítica e realça enfaticamente a prioridade do visual. Quanto a este posicionamento, é imperioso lembrar que, para Hoffmann, ver não é uma função que se realiza apenas com os órgãos da visão. Ver, à maneira de Hoffmann, também é ouvir, pois, como já dizia um físico da Silésia chamado Ritter, ouvir é um “ver de dentro e através”²⁸⁷, ou então, como na argumentação de Lothar, é preciso ver com os olhos espirituais, que veem as paixões:

Por que será diferente, se o poeta não viu realmente aquilo sobre o que ele fala, se o feito, o acontecimento, que se apresenta diante de seus olhos espirituais com todo o prazer, com todo o pavor, com todo o júbilo, com todo o horror, não o entusiasmou e inflamou, de modo que só as chamas interiores pudessem irromper em palavras incendiadas: em vão é o esforço do poeta em nos levar a um lugar, no qual devemos acreditar, mas que ele mesmo não acredita, não pode acreditar, porque ele não o viu. O que podem ser as criações de um tal poeta que, de acordo com aquele velho dito, também não é um verdadeiro profeta, senão falsos fantoches, costurados penosamente com materiais desconhecidos!²⁸⁸

²⁸⁵ No original: *Woher kommt es denn, daß so manches Dichterwerk, das keinesweges schlecht zu nennen, wenn von Form und Ausarbeitung die Rede, doch so ganz wirkungslos bleibt wie ein verbleichtes Bild, daß wir nicht davon hingerissen werden, daß die Pracht der Worte nur dazu dient, den inneren Frost, der uns durchgleitet, zu vermehren.* (HOFFMANN, 2004, pp. 2741-2)

²⁸⁶ Cf. notas 241 e 242 – tópico 2.3.

²⁸⁷ Cf. notas 217 e 219.

²⁸⁸ No original: *Woher kommt es anders, als daß der Dichter nicht das wirklich schaute, wovon er spricht, daß die Tat, die Begebenheit, vor seinen geistigen Augen sich darstellend mit aller Lust, mit allem Entsetzen, mit allem Jubel, mit allen Schauern, ihn nicht begeisterte, entzündete, so daß nur die inneren Flammen ausströmen durften in feurigen Worten: Vergebens ist das Mühen des Dichters, uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaut. Was können die Gestalten*

A visão em Hoffmann deve ser compreendida como experiência. Descrever esta experiência é a tarefa do poeta na sua representação. Neste sentido, uma leitura atenta da famosa resenha para a Quinta Sinfonia ilumina a nossa compreensão e, por esta razão, selecionamos alguns trechos para intercalar com as considerações sobre o “Princípio serapiôntico”.

Na introdução da primeira publicação da resenha, a de 1810, para o *AmZ*, *Allgemeine Musikalische Zeitung*²⁸⁹, surge, através da fala do recensor, um desejo do poeta “descriptor”:

O Recensor tem diante de si uma das mais importantes obras do Mestre, ao qual atualmente ninguém contestará o primeiro lugar dentre os compositores de música instrumental; ele está impregnado pelo objeto sobre o qual ele deve falar e ninguém poderá levá-lo a mal se, ultrapassando os limites usuais das recensões, ele aspire a exprimir com palavras aquilo que sentiu no fundo da alma com esta composição.²⁹⁰

Hoffmann aspira “exprimir com palavras” uma música que o impressionou violentamente, cujo resultado é uma resenha que se reveste de romantismo e estetizações, uma análise em tom poético, que seria para ele talvez a única possível perante uma obra de tamanha envergadura e impacto sobre as emoções. Analisá-la com descrições qualitativas seria reduzir a sua grandeza; analisá-la apenas tecnicamente (como modernamente se faz) seria aniquilá-la.

Por outro lado, para Hoffmann, “A música reveste do esplendor purpúreo do Romantismo toda paixão – amor – ódio – cólera – desespero [...]”²⁹¹. Logo, não é incompreensível que, devido à sua paixão pela arte dos sons, tenha aspirado a elevar sua literatura à condição de música, utilizando-se de teorias, técnicas, propriedades e efeitos musicais, além de todo o mundo musical e seus atores, com o intuito de revestir e envolver suas narrativas deste esplendor.

Quando Lothar, no conto, se refere às paixões (prazer, pavor, júbilo, horror...), afirma que o poeta precisa ver tudo com seus olhos espirituais. Como Hoffmann as vê? Como as

eines solchen Dichters, der jenem alten Wort zufolge nicht auch wahrhafter Seher ist, anderes sein als trügerische Puppen, mühsam zusammengeleimt aus fremdartigen Stoffen! (HOFFMANN, 2004, p.2742).

²⁸⁹ O trecho inicial, com as palavras introdutórias do Recensor, foi eliminado na republicação do ensaio, dentro da primeira Kreisleriana em *Fantasiestücke* (1814-1815). Como era costume no jornal *AmZ*, as resenhas eram publicadas incognitadamente, e Hoffmann, ao referir-se a si, utiliza a terceira pessoa: “o Recensor”.

²⁹⁰ HOFFMANN, 1810, apud VIDEIRA, 2010, p.203, trad. Mário Videira.

²⁹¹ Ibidem, p.205, trad. Mário Videira.

descreve? Com base nas afinidades entre as ideias da confraria serapiôntica e as práticas discursivas do seu criador, a fenomenologia hoffmanniana da visão envolve ouvir, sentir, experienciar as paixões. Para exprimi-las, é preciso criar um quadro, uma cena, daquilo que se viu. Quanto mais fantástica a experiência, tanto mais substantivos são usados, e a éfrase surge como um eficiente artifício literário. Hoffmann precisa representar uma mídia, no caso a musical, através de outra, a verbal. A pintura é a técnica de onde surge a éfrase, cujo objetivo é comover, portanto o recensor, aspirando evidenciar (“tornar visível”) tudo o que sentiu e comover os seus leitores através da enargia, decide “pintar” a música na literatura. Todavia, não nos esqueçamos de Lessing, que chamou a atenção para a mania da descrição na poesia [*Schilderungssucht*], nem das palavras de Hoffmann, analogamente sobre a música, conforme o quadro (fig.8), na mesma resenha. O recensor não tem em mente uma “resenha cantante”; tampouco, “pintante”. Ao descrever a música, Hoffmann usa a éfrase para reconstruir a música em palavras, transformar aspectos acústicos e performáticos da música em movência, imagens visuais. Em outras palavras, cria um quadro animado para descrever o caráter, o impacto, o efeito do momento musical. Nesta passagem da resenha, o recensor apresenta três éfrases para comparar o caráter das composições de Haydn, Mozart e Beethoven. Já vimos a de Haydn²⁹², veremos aqui a de Mozart:

Mozart nos conduz às profundezas do reino dos espíritos [*Geisterreich*]. O temor [*Furcht*] nos cerca: mas sem martírio [*Marter*], ele é, antes, pressentimento do infinito [*Ahnung des Unendlichen*]. Amor e melancolia ressoam em vozes benévolas, a noite do mundo dos espíritos [*Geisterwelt*] se levanta num luminoso esplendor púrpureo, e num anseio indizível [*unaussprechlicher Sehnsucht*], seguimos as figuras [*Gestalten*] que nos chamam cordialmente a suas fileiras, e pairam na dança eterna das esferas através das nuvens. (Por exemplo, a Sinfonia em Mi Bemol Maior, de Mozart, conhecida pelo nome de “Canto do cisne”).²⁹³

Altamente poéticas, as éfrases da resenha, como num jogo especular, podem ser vistas, por um lado, como interiorizações do exterior provocadas por uma mídia, a música, neste caso causando espanto (o $\theta\alpha\mu\alpha\varsigma$, *thâumas* grego), movendo a alma e despertando a fantasia; por outro, como exteriorizações do interior, projetando fantasmas da fantasia, que irrompem na forma de uma cena animada após a visão interior.

²⁹² Cf. nota 154, tópico 2.1.

²⁹³ HOFFMANN, 1810, apud VIDEIRA, 2010, p.205, trad. Mário Videira.

Retomando a sequência do conto, segundo as teorias de Lothar, Serapião enlouquecera por ter sido privado do reconhecimento da duplicidade da existência do ser, passando a viver plenamente no mundo dos sonhos. Partindo desta suposição, Lothar apresenta agora uma tese:

Há um mundo interior e uma potência espiritual para o vermos com toda a claridade, no mais perfeito esplendor da vida mais movente, mas é a nossa herança terrena, precisamente o mundo exterior, ao qual estamos condicionados, que atua como a alavanca que coloca em movimento aquela potência. As aparições interiores irrompem dentro do círculo que as exteriores formam à nossa volta, [...].²⁹⁴

As relações entre esta metafísica das aparições e as teorias que vimos no tópico sobre a *Pathosformel* não passam despercebidas. Com Warburg e Usener aprendemos sobre a ideia de que o mundo à nossa volta provoca assombro, júbilo, terror, alegria, tristeza, ou seja, paixões, causando impressões no mundo interior, ou na alma. A “potência espiritual”, que faculta ao homem ver o seu mundo interior em esplendor e criar fantasmas que se projetam para o exterior, a todos encantando, faz eco à *Sapienza poetica* de Giambattista Vico e ao canto mágico de Marsilio Ficino. Para Vico, como vimos, as emoções brutas no homem primitivo, estimuladas pelas impressões do mundo, fizeram com que ele construísse “fantasmas palpáveis de suas paixões, e destes, uma metafísica não completamente ‘racional e abstrata’, mas ‘sentida e imaginada’”²⁹⁵. Tanto para Hoffmann como para Vico e Ficino, esta potência, capaz de criar fantasmas, é a imaginação que, posta em movimento por um impulso proveniente do mundo exterior, produz aparições, no caso da música, um fantasma corpóreo. Esta compreensão aparece ainda ao final da resenha, quando Hoffmann se refere a um momento imediatamente posterior ao último acorde tocado, um momento mágico, no qual o ouvinte ainda se encontra sob o poder da música:

[...] e mesmo depois de alguns momentos após o fim da peça, o ouvinte não poderá sair desse maravilhoso reino dos espíritos [*wundervolle Geisterreiche*], onde o envolviam a dor e o prazer [*Schmerz und Lust*] configurados em sons.²⁹⁶

²⁹⁴ No original: *Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die innern Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden, [...]*. (HOFFMANN, 2004, pp.2742-3)

²⁹⁵ No original: *They constructed palpable phantasms from their passions, and from these a metaphysics not at all ‘reasoned and abstract’ but ‘felt and imaged’*. (VICO, apud TOMLINSON, 2004, p.197)

²⁹⁶ HOFFMANN, 1810, apud VIDEIRA, 2010, p.223, trad. Mário Videira.

Os envolventes fantasmas da dor e do prazer “configurados em sons” fecham o ciclo de volta a Usener e Warburg, cujos gestos de movimento são a tradução corpórea das paixões. Por fim, a metafísica “sentida e imaginada” de Vico, em Hoffmann, se traduz no *Leitmotiv* já mencionado, (*in*) *Sinn und Gedanken*, o sentir e o pensar, que na resenha para a Quinta de Beethoven surge traduzida em inspiração e reflexão, ou “genialidade refletida” [*besonnene Genialität*] (HOFFMANN, 1810, apud VIDEIRA, 2010, p.224), a condição para a criação genial.

De volta ao conto, encontramos uma síntese das ideias acima expostas, originadas do problema da expressão do *páthos* nas representações. Por sugestão de Lothar, os amigos devem encontrar-se para apresentar suas produções poéticas e discuti-las segundo um princípio:

Cada um verifique se realmente viu o que pretende proferir, antes de ousar pronunciá-lo. No mínimo, empenhe-se muito seriamente cada um, em apreender o quadro que lhe tenha surgido no interior, com todas as suas formas, cores, luzes e sombras, e então, quando se sentir realmente inflamado por ele, transponha (*tragen*) a representação para a vida exterior.²⁹⁷

Como pudemos observar, a verdadeira visão interior é da maior relevância para Hoffmann, que procura compreender como se dá o urdimento e a apresentação da obra genial, ou seja, do “mais talentoso poeta, mais engenhoso e com a mais inflamada fantasia”. Para as discussões, o autor reúne tanto opiniões a favor como contra, o que confere aos debates vigor reflexivo e um tom mais próximo à realidade. A preocupação no acabamento plástico das figuras, a vitalidade e animação das cenas representadas, revelam o propósito do autor, que não é outro, além da energia, senão o arrebatamento, de forma que, como num sonho, a crença na visão do poeta seja plena. Serapião é o poeta ideal e absoluto, que do alto de sua montanha, no reino do sublime, tudo vê, ouve e sente profeticamente. Criador e narrador. Mas o autor se encontra na Terra, e por isto, ser o poeta absoluto significaria aderir à loucura de Serapião. Vale lembrar aqui o princípio hoffmanniano da “genialidade refletida” [*besonnene Genialität*], ou o *Leitmotiv* do “sentir e pensar”. Para Hoffmann, uma obra genial, como a de Beethoven, veio ao mundo através do entusiasmo e da inspiração, e também através da alta

²⁹⁷ No original: *Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen.* (HOFFMANN, 2004, pp. 2744-5)

capacidade de reflexão, do profundo conhecimento e domínio da técnica, condição necessária para que o artista possa transformar suas potenciais ideias em obras.

Por fim, com base nas análises dos teóricos Regina Kland²⁹⁸ e Uwe Japp²⁹⁹, apresentamos em síntese, uma relação dos principais critérios ou aspectos discutidos e ressaltados pelos serapiônticos ao longo da coleção.

Kland (2003) vê no “Princípio serapiôntico” um princípio sinestésico e intermedial e, baseada no estudo do germanista Lothar Pikulik³⁰⁰ (1987) sobre E.T.A. Hoffmann como narrador, aponta oito aspectos para um modo de narrar segundo este princípio. A prioridade ao visual e o entrelaçamento do fantástico são, segundo a autora, os dois principais postulados, que abrigam os demais aspectos, ou critérios. Como já vimos acima, não devemos esquecer que, em Hoffmann, o visual deve ser entendido como uma experiência que inclui ver, ouvir e sentir. Uwe Japp (1992, p.70) afirma que “uma narrativa serapiôntica não deve apenas ter sido vista. Ela deve também ser ‘animada’” [*Eine serapiontische Erzählung soll nicht nur wirklich geschaut sein. Sie soll auch ‘lebendig’ sein.*]. Ao nosso ver, a música, como arte em movimento, incorporada nas narrativas e personagens, colabora neste sentido.

Vejamos agora os principais critérios do “Princípio serapiôntico”:

1) Unicidade estético-criativa: formalmente, a obra deve primar pela unidade, ter um tema que abarque o todo; mais importante do que cada detalhe em si é conseguir dos detalhes a impressão de um todo. Somente um artista deve trabalhar na obra.

2) Equilíbrio: o reconhecimento da duplicidade “mundo interior e mundo exterior” deve ligar-se à busca do equilíbrio entre os opostos. O poeta que se prende apenas ao mundo interior tende à loucura, e aquele que vive somente a realidade do mundo exterior tende a banalizar a própria vida, contudo, a razão não deve suplantiar a fantasia, “o cálculo racional não pode sufocar a visão interior” [*das rationale Kalkül darf beim Schaffen nicht die innere Schau ersticken*”].

3) Verdadeira visão: este é o valor maior do “Princípio serapiôntico”. As imagens numa narrativa devem ser tão incorporadas, a ponto de não se reduzirem a simples reproduções, mas sim de apresentar imagens que realmente tenham sido vistas pelo olho interior de quem narra.

²⁹⁸ Cf. nota 259.

²⁹⁹ Cf. JAPP, Uwe. *Das Serapiontische Prinzip*. In: *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur. Sonderband E.T.A. Hoffmann*. (Org.) Heinz Ludwig Arnold. München: Text + Kritik, 1992, pp.63-75.

³⁰⁰ Cf. PIKULIK, LOTHAR. *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den Serapionsbrüdern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.

4) Modo de criação: uma base para cada narrativa serapiôntica é fundamental; será priorizado um estímulo visual [*visueller Reiz*] em todas as cores e formas. “As imagens diante do olho interno são assim produto da fantasia baseada nas impressões registradas”³⁰¹. Conforme Hoffmann, trata-se do processo de ‘fantasia imaginativa com potencial imagético’ [*bildkräftige, imaginierende Phantasie*], que representa a “rainha das disciplinas” [*Königsdisziplin*] dos serapiônticos;

5) Preparação serapiôntica de uma história: servem como dispositivos para a ‘imaginação visionária’ [*visionären Imagination*] os materiais históricos, literários ou artísticos³⁰², eficientes quanto à provocação de “estímulo visual” [*visueller Reiz*]. Informações sobre áreas específicas do conhecimento, biografias etc. servem para compor o perfil histórico de personagens ou o contexto em que ela se insere. A descrição colorida, com muito amor aos detalhes, e o equilíbrio entre as dimensões imaginadas, o mundo exterior e o interior são típicos do “Princípio serapiôntico”.

6) Verossimilhança: “vivência” significa para o serapiôntico não necessariamente uma experiência pessoal, mas a capacidade de imaginação. Contudo o poeta só deve exteriorizar aquilo que tenha verdadeiramente “visto”.

7) Credibilidade: o poeta deve crer naquilo que viu internamente e narrá-lo, descartando aquilo em que ele não crê. Quando a crença não é compatível às experiências da realidade, os elementos da narrativa devem ser revistos, ou encontrados novos personagens que tragam em si as duas possibilidades, para que a narrativa se torne convincente. “Os protagonistas hoffmannianos, de fato, situam-se com frequência divididos entre a crença e a dúvida”³⁰³.

8) Fidelidade aos detalhes: Hoffmann, como um artista multifacetado, enfatiza que, para a boa execução de uma obra, é necessária a técnica que lhe corresponda. Quando se deseja entregar a outro o que foi imaginado, deve-se descrever tudo com muita exatidão,

³⁰¹ No original: *Die Bilder vor dem inneren Auge sind dann Phantasieprodukte basierend auf den aufgenommenen Eindrücken*. (KLAND, 2003) Disponível em: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-serapionsbrueder/das-serapiontische-prinzip.html> Acesso em 07/04/2016.

³⁰² Embora Kland não o diga, estamos convinctos de que, no caso de Hoffmann, em quase todas as narrativas, a música, e em muitos casos a combinação da música com a pintura, se coloca como base, ou modelo, ao qual se entrelaçam outros mundos (jurídico, da arquitetura e da construção, da psicanálise, das ciências naturais, ocultas etc.), pois ela faz parte, como vimos, do mundo hoffmanniano da vida.

³⁰³ No original: *Hoffmanns Protagonisten sind in der Tat oft zwischen Glaube und Zweifel hin- und hergerissen*. (KLAND, 2003)

riqueza de detalhes e particularidades. Descrições de formas, cores, sensações, luzes, sombras, cheiros e ruídos servem para se conseguir uma imagem particular.

Uwe Japp (1992), que igualmente se utilizou do referido estudo de Pikulik, concentra a sua análise nas funções do “Princípio serapiôntico”: a função crítica, a produtiva e a autocrítica. William Kumbier, por seu turno, ao trazer para o primeiro plano a reflexão sobre o modo de narrar, os procedimentos criativos e a técnica, chama a atenção para a arte mimética que se transforma em metamimética.

Para nós, os contos de Hoffmann assimilam, na composição ficcional, tanto uma dimensão crítico-criativa quanto metamimética. A ultrapassagem dos terrenos crítico e poetológico deve-se substancialmente à presença fundamental da música, no horizonte de criação de Hoffmann.

O próximo capítulo é dedicado à análise de dois contos de Hoffmann, *Rat Krespel* e *Die Fermate*. Através desta abordagem, veremos de que forma Hoffmann explora a música nas dimensões crítico-criativa e efrástica.

3 PINTANDO MUSICA NA LITERATURA ou NARRATIVAS METAMUSICAIS

Se a fantasia do mestre capturou todo um quadro sonoro, com ricos agrupamentos, luzes intensas e profundos sombreamentos, então ele pode chamá-los à vida ao piano, para que este aflore do mundo interior colorido e brilhante³⁰⁴.

Na introdução às análises dos Trios op. 70 de Beethoven³⁰⁵, Hoffmann se refere ao processo criativo do compositor, recorrendo a propriedades da pintura. Na abertura de *Fantasiestücke*, encontramos uma louvação às ilustrações do “Ousado Mestre”, o pintor Jacques Callot. Ao admirá-las, em vez de ver um quadro com propriedades visuais, o observador vê composições que se animam e figuras que se movimentam em diferentes planos do espaço:

Por que nunca me canso de olhar para suas ilustrações fantásticas, Ousado Mestre! Por que é que suas figuras, quase sempre apenas sugeridas por alguns traços arrojados, não me saem da cabeça? Fixo o olhar em suas composições, criadas pelos elementos mais heterogêneos, e milhares e milhares de figuras adquirem vida, todas se movimentam, vindas às vezes do mais remoto pano de fundo, a princípio quase irreconhecíveis, depois elas se aproximam e saltam brilhando nítidas e naturais para o primeiro plano (HOFFMANN, 1814)³⁰⁶.

Na introdução à *Kreisleriana* (em *Fantasiestücke*), o “editor” redige um prefácio, no qual comenta a figura de Johannes Kreisler, tido por muitos como extraordinário, e lamentavelmente por muitos outros como louco, fato que se confirmava através do seu peculiar modo de proceder, em especial, em relação à sua vida nas artes, pois tudo se orientava contrariamente ao bom senso e à razão:

Cada vez mais excêntrico, mais embaraçado se tornava o andamento de suas ideias; assim, por exemplo, ele, antes de sua fuga do lugar, falou sobre o amor desafortunado de um rouxinol por uma flor de cravo, que tudo (pensava ele) não passava de um *Adagio*, e isto, por sua vez, na verdade, de uma única e longa sustentada nota de Julie, sobre a qual flutuava Romeo lá no alto dos céus, pleno de amor e beatitude. Finalmente ele me confessou como pretendia morrer e se

³⁰⁴ No original: *Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, daß es aus der innern Welt farbig und glänzend hervortritt.* (HOFFMANN, 1946, p.355)

³⁰⁵ As resenhas para estes Trios foram publicadas no *AmZ* entre 1812 e 1813 (VIDEIRA, 2009, p.147), e republicadas na coleção *Serapionsbrüder* junto com a resenha para a música instrumental de Beethoven.

³⁰⁶ HOFFMANN, E.T.A. *Jacques Callot*. In: *ZUNÁI – Revista de poesia e debates. Galeria*. Trad. M.A.Barbosa, 2003-2005. Disponível em: http://www.revistazunai.com/galeria/jacques_callot/jacques_callot.htm Acesso em 20/12/2015.

apunhalar com uma quinta aumentada no próximo bosque. [...] Ainda naquela noite, quando se retirou para sempre, trouxe ao seu mais chegado amigo Hoffmann uma carta cuidadosamente lacrada com o pedido urgente de que fosse enviada às autoridades. Isto, porém, não era factível, pois a carta tinha o extraordinário endereço: ‘Ao amigo e companheiro no amor, sofrimento e morte!’ – ‘Para ser entregue no mundo, junto à densa sebe de espinhos, nas fronteiras da razão’ – ‘*Cito par bonté*’³⁰⁷.

A declaração do “editor”, acima, no que se refere às artes, avisa que Kreisler se orienta ao contrário, e pelo que vimos das declarações anteriores, também o recensor dos Trios de Beethoven, ou o apreciador de Jacques Callot, pois o que é próprio de um aparece como próprio de outro. O compositor vê quadros sonoros, o pintor desenha figuras moventes e para o músico Kreisler tudo se trata de música: o amor era um adágio, a amada um canto, e Romeo aquele que o ouve, e nas alturas se deleita. Este é o mundo hoffmannesco, um mundo híbrido, no qual as fronteiras entre as artes se abrem, dando lugar a reapropriações.

Neste capítulo, apresentamos a análise de contos musicais de Hoffmann. Por “contos musicais” entendemos o mundo hoffmannesco, no qual *ut musica poesis* através da pintura. Assim, a especificidade desta abordagem privilegia a presença de éfrases musicais na constituição de um genuíno processo de metamimesis.

3.1 *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel*] – O poeta e a ciência

Segundo Karin Volobuef³⁰⁸ (2004, p.28), talvez o conto *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel* ou *Conselheiro Crespel*] seja um dos mais conhecidos de Hoffmann, com várias traduções para o português e outras línguas. Álvares de Azevedo, no preâmbulo à peça

³⁰⁷ No original: *Immer exzentrischer, immer verwirrter wurde sein Ideengang; so z.B. sprach er, kurz vor seiner Flucht aus dem Orte, viel von der unglücklichen Liebe einer Nachtigall zu einer Purpurnelke, das Ganze sei aber (meinte er) nichts als ein Adagio, und dies nun wieder eigentlich ein einziger lang ausgehaltener Ton Juliens, auf dem Romeo in den höchsten Himmel voll Liebe und Seligkeit hinaufschwebe. Endlich gestand er mir, wie er seinen Tod beschlossen und sich im nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte erdolchen werde. [...] Noch in der Nacht, als er auf immer schied, brachte er seinem innigsten Freunde Hoffmann einen sorgfältig versiegelten Brief mit der dringenden Bitte, ihn gleich an die Behörde abzusenden. Das war aber nicht wohl tunlich, da der Brief die wunderliche Adresse hatte: ‘An den Freund und Gefährten in Liebe, Leid und Tod!’ – ‘Abzugeben in der Welt, dicht an der großen Dornenhecke, der Grenze der Vernunft.’ – ‘Cito par bonté’ [com urgência, por favor]. (HOFFMANN, 2004, pp.1715-16)*

³⁰⁸ Germanista, comparatista e tradutora, cujas principais tópicas de estudo são E.T.A. Hoffmann, Romantismo, conto de fadas, fantástico e romance fantasia (*Fantasy Novel*). Atualmente é professora de literatura alemã e comparada na UNESP.

Macário (1852), intitulado “Puff”, refere-se a ele como *O canto de Antônia*³⁰⁹. Na tradução francesa de Loève-Veimars³¹⁰, o conto recebe o título de *Le violon de Crémone* [*O violino de Cremona*, 1833], que deu origem a outras versões. Lopez³¹¹ (2003, p.53) cita três títulos distintos para as traduções em espanhol: *El canto de Antonia*, *Antonia canta* e *El violín de Cremona*. Uma das traduções portuguesas é a de Gomes Leal (1974), cujo título é “O Violino misterioso”. Neste caso, tanto a tradução como a edição carecem de uma revisão apurada, a começar pelo nome do autor, reduzido a “Ernst Hoffmann”.

A variedade dos títulos chama a atenção e, no mínimo, desperta uma curiosidade: afinal, de quem é a história? De Krespel? De Antonia? De ambos³¹²? Do violino? Ou de Theodor, que a conta? Num primeiro momento, é de Krespel, pois ele é o artista, e Hoffmann deu ao conto o seu nome. Todavia, num outro plano, a história é a da própria obra em processo de criação. A éfrase da música aqui se dá através dos personagens, como veremos.

Conselheiro Krespel foi escrito em 1816, ano em que o próprio Hoffmann é nomeado membro do senado da Câmara Judicial em Berlim (Lachmann, 2011, p.315), e também o ano em que ocorreu a estreia da ópera *Undine*, ou seja, Hoffmann estava no auge de suas atividades, no momento mais radiante de sua trajetória. A publicação ocorreu em 1817 em Nürnberg, sob o título de *Ein Brief von Hoffmann an Herrn Baron de la Motte Fouqué* [*Uma carta de Hoffmann ao Sr. Barão de La Motte Fouqué*] no *Frauentaschenbuch für das Jahr 1818* [*Livro de bolso para Senhoras para o ano de 1818*]. Em 1819, Hoffmann insere o conto no primeiro volume da coleção *Die Serapiensbrüder* [*Os Irmãos de Serapião*], como vimos (fig. 9), e o torna a publicar, desta vez com o título *Rath Krespel*.

Como mencionamos no capítulo anterior, a narrativa sobre Krespel surge emoldurada pelas conversas dos amigos, ainda antes de a irmandade serapiônica se constituir oficialmente. O assunto em questão era o tema da loucura, o que leva Theodor a lembrar-se de um homem extravagante, de humor espantoso, tido como louco, mas que “não obstante

³⁰⁹ As edições divergem quanto à grafia, o que muda o termo de “canto”, para “conto” de Antonia. Adotaremos a grafia utilizada pela professora e pesquisadora Karin Volobuef, “O canto de Antonia”.

³¹⁰ Adolphe François Loève-Veimars (1799-1854) era considerado o pai das traduções de Hoffmann para o francês no séc. XIX. A obra traduzida resultou em vinte volumes, que tornaram famoso o tradutor, escritor e crítico francês. Devido às suas traduções, Hoffmann na França surge “naturalizado” (BATALHA, 2003), pois o tradutor adaptou-o ao gosto francês. Cf. BATALHA, Maria Cristina. *Hoffmann na França: os caminhos da construção de um mito*. Cadernos do CNLF, Série VII, nº09 - Língua e Linguagem nos Textos Literários. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno09-15.html> Acesso em: 10/02/2016.

³¹¹ LOPEZ, José Sanchez. *Cuentos de Música e Músicos*. Ed. e trad. José Sanchez Lopes. Madrid: Akal, 2003.

³¹² Para as possíveis histórias do mundo real que deram origem ao enredo do conto, remetemos a Safranski (2000, pp.45, 46, 420 e 421).

ninguém poderia ter menor inclinação para a verdadeira e indubitável loucura do que ele”³¹³. Theodor realça o estranho no personagem, mas também no modo como ele o conheceu, e a seguir, explica o que pretende com o conto: “[...] fazer uma transição suave da loucura, através do *Spleen*³¹⁴, para a razão completa e saudável”³¹⁵. Noutras palavras, à medida que narra, discorre sobre o próprio ato de narrar.

Na música clássica encontramos a “transição” como um procedimento padrão entre um movimento (numa tonalidade) e outro (em tonalidade distinta). Nosso estudo é comparado, razão pela qual procuramos equivalências na música. Theodor nos dá suporte, pois logo após a referência à transição, anuncia a relevância da música para o conto: “[...] já que nele se deverá tratar de muita música [...]” [... *zumal da von Musik viel die Rede sein dürfte*] (HOFFMANN, 2004, p.2698). A última frase deste trecho despede-se do movimento anterior e anuncia o próximo, o conto propriamente dito que se vai narrar: “Theodor, conte do seu homem esplênico [*spleenischen Mann*]. Seja humorístico – divertido – tocante – comovente – seja tudo o que quiseses, só livre-nos do maldito anacoreta maluco, ajude-nos a sair deste Bedlam³¹⁶, para onde nos levou Cyprian!”³¹⁷

3.1.1 A obra de arte como procedimento

³¹³ No original:[...] *unerachtet kein Mensch weniger Anlage zum eigentlichen, entschiedenen Wahnsinn haben konnte, als eben er.* (HOFFMANN, 2004, p. 2698)

³¹⁴ Do inglês, também conhecido por *mal du siècle*, em francês, ou ainda *Weltschmerz*, em alemão. Segundo Volobuef (1999, p.400), este estado de espírito, configurado como o “abissal sentimento de melancolia e pessimismo”, surge como fenômeno no séc. XVIII, decorrente da total incompatibilidade e conflito entre sujeito e sociedade.

³¹⁵ No original: [...], *um den sanften Übergang durch den Spleen in die völlig gesunde Vernunft zu bewirken.* (HOFFMANN, 2004, p.2698).

³¹⁶ Referência ao Hospital Bethlehem, em Londres. Inicialmente era uma casa psiquiátrica, foi transformada em espetáculo da loucura, para o qual os visitantes pagavam ingresso e serviam-se de cerveja e amendoins. No oitavo quadro da série *The Rake's Progress* (1734), pintado por William Hogarth (1697-1764), aparecem inclusive músicos para animar o espetáculo. Alguns detalhes da pintura evidenciam que os distúrbios mentais eram encarados como objeto de diversão. Em destaque, de pé, no lado esquerdo da tela, duas mulheres estão trajadas com o apuro de quem participa de um evento social, ou vai ao teatro. Neste caso, para assistir às bizarrices dos doentes confinados. (Vide figura no anexo III).

³¹⁷ No original: *Theodor, erzähle von deinem spleenischen Mann. Sei humoristisch - lustig - rührend - ergreifend - sei alles, was du willst, nur erlöse uns von dem vermaledeiten wahnsinnigen Anachoreten, hilf uns heraus aus dem Bedlam, in das uns Cyprianus geschleppt!* (HOFFMANN, 2004, p.2699).

No parágrafo seguinte, inicia-se a narrativa, na voz de Theodor. Ele informa, que o homem sobre quem deseja falar “não é outro, senão o Conselheiro Krespel em H-” [*ist niemand anders als der Rat Krespel in H-*] (HOFFMANN, 2004, p.2699). Esta forma abreviada de se referir a um nome próprio (no caso, um topônimo) não é uma particularidade de Hoffmann. É provável que Hoffmann tenha se referido a cidade de Heidelberg, pois, segundo nos conta o narrador, ao empreender uma viagem ao sul da Alemanha e aproximar-se da cidade, viu ao longe que “no róseo nebuloso do entardecer elevavam-se as torres de H-” [*Im duftigen Abendrot erhoben sich die Türme von H-*] (Ibidem, p.2717). Em Heidelberg encontra-se um dos castelos mais antigos e encantadores da Europa, símbolo do Romantismo. Com cinco imensas torres, ao alto de uma colina, que podem ser avistadas ao longe, numa paisagem esplêndida – a montanha encastelada, uma hipérbole da arquitetura imperial – com suas torres mágicas, retratadas por vários pintores e exaltadas em versos por românticos como Goethe, Hölderlin ou Eichendorff. No entanto, já que no conto se trata de muita música, lembramos que a letra “H”, em alemão, é usada para designar a nota “Si”, diferente de “B”, que se refere ao “Si bemol”. O fato de a letra “H” estar em maiúsculo indica uma tonalidade Maior. Logo, podemos imaginar um jogo de duplo sentido, no qual “*Rat Krespel in H-*”, além de designar uma cidade, poderia ser também entendido como o “Conselheiro Krespel em Si Maior”, como uma peça musical na tonalidade de Si Maior. Do mesmo modo, as outras abreviaturas que surgem no conto, como a cidade de F**, podemos pensar como Fá Maior, e o jovem noivo “B...”, como Si bemol Maior. Para o Professor M***, especulamos “Mestre” [*Meister*], ou “Músico” [*Musikus*], termos usados por Hoffmann noutras narrativas.

Seja como for, Theodor dá início à narrativa com um canto de louvor ao Conselheiro Krespel, como uma pessoa das mais impressionantes e fabulosas que conhecera, um homem realmente extravagante e estranho. O termo “*wunderlich*”, usado pelo narrador no grau superlativo, qualifica Krespel como alguém que se destaca num grupo, “um dos mais singulares e maravilhosos dentre todos” [*einer der allerwunderlichsten Menschen*].

Krespel era famoso e renomado como jurista e diplomata e, no momento da chegada do narrador a H-, caíra nas graças de um príncipe [*Fürst*] por um excelente trabalho prestado à corte. Em retribuição ao Conselheiro, que reclamava jamais ter encontrado um quarto que lhe agradasse, o príncipe, como um mecenas, decide presenteá-lo com todo o apoio financeiro necessário para comprar um terreno e construir uma casa totalmente ao seu gosto. O Conselheiro declina do terreno, pois prefere construir a casa num belo jardim de sua propriedade, situado às portas da cidade. Ele mesmo adquire os materiais, usando uma roupa de sua própria confecção, feita de acordo com seus princípios.

Assim, além da formação com base na Retórica (como vimos, requisito tanto para a diplomacia como para o direito e a música, por sinalizar o arranjo das ideias), Krespel demonstra seu talento como projetista (inclusive da própria roupa), arquiteto e engenheiro construtor. Mas nada do que faz segue as leis tradicionais da arquitetura ou da construção. Seu modo de executar a obra é extremamente inconvençional. Seguindo suas próprias ideias e princípios, dispensa o acompanhamento de um mestre de obras, e apenas com a ajuda de um pedreiro dedicado, escolhido por ele, que trouxe alguns de seus companheiros, executa seu projeto.

A planta da obra, para o espanto de todos, não está no papel, mas na sua mente. Krespel, todavia, demonstra domínio da técnica, o que lhe dá a segurança de que tudo se arranjará satisfatoriamente. Como um engenheiro civil, ele determina onde será a fundação da casa e ordena que os pedreiros iniciem a execução, num crescendo, e só a interrompam quando ele mandar. O mestre pedreiro, surpreso, julgando aquilo uma loucura, indaga pelas janelas, portas e paredes, ao que Krespel responde:

Aqui deve ser colocada a fundação da minha casa, e então peço aos quatro pedreiros que executem a obra, até que eu diga, 'já está alto que chega'. - 'Sem janelas e portas, sem paredes transversais?' interferiu o mestre encarregado, chocado com a loucura de Krespel. 'Assim como eu estou lhe dizendo, meu caro', respondeu Krespel muito tranquilo, 'o resto já se arranjará'.³¹⁸

Semelhante a um maestro, Krespel marca as pausas na construção: “ - *Halt!*”, ao que os executantes reagem como se fossem os percussionistas de uma orquestra: “*Da schwieg Kell und Hammer*” [“e silenciaram espátulas e martelos”]. O narrador dedica quase duas páginas a descrever o processo de construção, ou de composição da obra, elogiando o envolvimento e a forma como aquele que estava à frente do ato da composição dirigia os seus executantes. Divertido, confiante, generoso são atributos necessários para um diretor de obra, ou um dirigente de orquestra, se quisermos. Com tais atributos, segundo o narrador, todas as eventuais dificuldades daquela aventura conjunta seriam ultrapassadas. O músico e compositor Schönberg (1950, p.47)³¹⁹, ao refletir sobre o estilo de uma obra no ensaio “Nova

³¹⁸ No original: *Hier soll das Fundament meines Hauses gelegt werden, und dann bitte ich die vier Mauern so lange heraufzuführen, bis ich sage, nun ist's hoch genug.* - *'Ohne Fenster und Türen, ohne Quermauern?'* fiel der Meister, wie über Krespels Wahnsinn erschrocken, ein. *'So wie ich Ihnen es sage, bester Mann', erwiderte Krespel sehr ruhig, 'das übrige wird sich alles finden.* (HOFFMANN, 2004, p.2701)

³¹⁹ Arnold F.W. Schönberg (1874-1951), músico austríaco, compositor, teórico e professor, criador do dodecafonismo na música. Por este método de composição foi chamado pelos seus adversários, segundo suas próprias palavras, de “construtor, engenheiro, arquiteto, mesmo um matemático” (SCHÖNBERG, 1950, p.47, trad. R. Meine).

Música Ultrapassada, Estilo e Ideia”³²⁰, parece concordar com Krespel, ao afirmar que “De fato, aquele que conhece suas capacidades pode ser capaz de perceber antecipadamente como a obra toda será, mesmo que esta exista ainda tão somente em sua imaginação”. Adiante acrescenta: “Ele está certo de que, se tudo que a ideia exige for feito, a aparência será adequada”. Com a casa de Krespel, esta sentença se confirma.

Theodor relata com grande admiração o momento em que chega à cidade e observa o público entusiasmado (centenas de espectadores), que acompanhavam a obra dos entornos do jardim, divertindo-se e participando em coro, em altos brados, a cada vez que as pedras das paredes voavam, fazendo surgir aberturas. Krespel havia construído primeiro um salão fechado e depois mandara abrir espaços para portas e janelas. A obra era, ambigualmente, um “divertimento”³²¹.

Além disto, a boa recompensa pelos serviços (além dos honorários e farta refeição para os trabalhadores) fez com que todos os envolvidos permanecessem na obra até o final, muito animados e envolvidos, e assim a obra também ganhou em dinâmica. A entusiasmada participação do público, em analogia a um grande coro, envolvido pelo processo de desenvolvimento da construção, remete-nos ao mundo da Antiguidade, estudado por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia no espírito da Música* em 1872³²², quando a tragédia grega era um evento artístico, do qual tomavam parte os artistas, os músicos e os cidadãos da pólis, durante três dias inteiros, numa época em que a noção de público espectador ainda era desconhecida. Os atenienses participavam ativamente do espetáculo, transformando a encenação num evento de entusiasmo coletivo. Por outro lado, a obra artística, compreendida como processo de criação do qual tomam parte leitores, ouvintes e espectadores, e no qual as etapas e materiais de construção se expõem, remete-nos ao mundo experimental das artes moderna e pós-moderna.

O produto final da obra de Krespel, como uma peça de arte única, é uma casa original, de belíssimas formas exteriores, cujo interior proporcionava extremo conforto e bem-estar, ou seja, uma obra de arte que combina forma e conteúdo:

³²⁰ Tradução de R. Meine, a partir do original em inglês: SCHÖNBERG, Arnold. *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*. In: *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950, pp.37-51.

³²¹ Uma forma musical muito difundida no séc. XVIII, na música alemã, principalmente com Haydn e Mozart. Composta para um número reduzido de instrumentos, voltada para o entretenimento, caracteriza-se pela leveza.

³²² Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

[...] em pouco tempo, ali estava uma casa completamente acabada, que vista por fora garantia a mais bela impressão, já que nenhuma janela era igual à outra etc., e cuja disposição interna suscitava um bem-estar todo próprio.³²³

Krespel é o artista genial, o estranho e perturbador que inova, aquele que possui a técnica e o domínio sobre ela e, ao mesmo tempo, a engenhosidade, o entusiasmo e a inspiração para inovar, não sem princípios, mas ultrapassando as fronteiras conhecidas. Noutras palavras, Krespel possui a “genialidade refletida” [*besonnene Genialität*], expressão usada por Hoffmann para identificar Beethoven.

Chklovski³²⁴, ao falar sobre a construção do enredo em “A arte como procedimento” (1917), argumenta:

[...] na arte há uma ordem, entretanto, não há uma só coluna do templo grego que siga exatamente, e o ritmo estético consiste num ritmo prosaico violado; [...] não se trata de um ritmo complexo, mas de uma violação do ritmo, de uma violação tal, que não podemos prever; se esta violação tornar-se regra, perderá a força que tinha como procedimento de obstáculo. (CHKLOWSKI, 1976, p.56)³²⁵

Assim é também Krespel em sua bizarrice: imprevisível. Ao final da obra, organiza uma festança, mas só com os operários, aqueles que, tal como os instrumentistas de uma orquestra, tocam a obra. Serviu-lhes um banquete com patos, faisões e outros requintados quitutes. Ao cair da tarde vieram as mulheres e filhas, e houve um grande baile, com a banda da cidade. Krespel dançou um pouco, depois sentou-se junto aos músicos, tomou de um violino e regeu a música para dançar [*dirigierte die Tanzmusik*] até o amanhecer. Tornou-se assim conhecido como “amigo do povo” [*Volksfreunde*] (HOFFMANN, 2004, p.2703-4).

3.1.2 O físico e o metafísico de Antonia

³²³ No original: [...] in kurzer Zeit stand ein völlig eingerichtetes Haus da, welches von der Außenseite den tollsten Anblick gewährte, da kein Fenster dem andern gleich war u.s.w., dessen innere Einrichtung aber eine ganz eigene Wohlbehaglichkeit erregte (HOFFMANN, 1963, vol. 3, p. 41).

³²⁴ Viktor Borisovich Shklovsky (ainda Shklovskii ou Chklovski, 1893-1984), teórico da literatura, expoente do Formalismo Russo, conhecido pela conceitualização do estranhamento na arte.

³²⁵ Cf. CHKLOWSKI, Viktor. *A Arte como procedimento*. In: *Teoria da Literatura: os formalistas russos*. Trad. de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. 1917, p. 39-56.

A cena seguinte se passa num dos regulares almoços às terças, em casa do Professor M***. Além dos convidados de costume e Krespel, também Theodor lá se encontrava.

“Mais estranho que o comportamento de Krespel não se pode inventar”³²⁶, comenta Theodor, passando a descrever os seus gestos atrapalhados, suas manias esquisitas, como por exemplo, mexer em tudo que lhe cause curiosidade, mesmo que para isto precise subir em algum móvel, dando a impressão de a qualquer instante causar um acidente, tropeçando e quebrando algum objeto, o que não acontecia. A dona da casa já se habituara à curiosidade fora do comum do visitante, que tem necessidade de tocar e examinar de perto os objetos que lhe chamam a atenção. Aos olhos do narrador, Krespel é inquieto e inquietante.

Waldenfels, em seu ensaio “Mundo da vida como mundo ouvido” [*Lebenswelt als Hörwelt*, 1999]³²⁷, ao analisar o mundo concreto da música, fala do “sobremusical” [*das Übermusikalisch*]³²⁸, que atua no mundo da música como uma “inquietação secreta” [*Geheime Unruhe*], equivalente ao espanto ou terror na filosofia. Por sobremusical Waldenfels (1999) entende o questionamento sobre o que nos atrai para a música; ao que ela aspira para além de si mesma ou, de onde vem a obsessão, ao longo de séculos, por testar novas formas. Em outras palavras, aborda questões que nos inquietam, pois, como o estranho, fogem à nossa compreensão. Krespel é a metáfora destes questionamentos, pois carrega consigo a inquietude, física e psicologicamente.

No ensaio sobre a “Nova Música”, Schönberg (1950, p.46) critica o exagero das regras que fundamentam esta música, em oposição à música romântica, considerada pela nova geração como música ultrapassada. Em meio à lista dos princípios que devem ser evitados, surge a “concordância com o caráter ou ação da cena e declamação característica do texto na

³²⁶ No original: *Verwunderlicheres als Krespels Betragen kann man nicht erfinden*. (Hoffmann, 1963, vol.3, p.42). Note-se que a expressão conhecida em alemão é *Besseres kann man nicht finden* [melhor não se pode encontrar], com o verbo “*finden*”, que significa achar, encontrar, e não “*erfinden*”, que significa “fingir”, “criar”, “inventar”, “engenhar”. Tal como uma *Pathosformel*, que surge resignificada, o verbo *finden*, acrescido do prefixo “*er-*”, surge resignificado. O aparecimento do prefixo confere à expressão uma nova e curiosa tonalidade, por meio da qual o narrador não se refere exatamente ao protagonista da sua narrativa, mas, por meio de metalinguagem, ao personagem produzido pela imaginação do próprio Hoffmann.

³²⁷ Talvez a tradução para *Hörwelt* como “mundo audível” seja mais exata, mas por uma questão de sonoridade, em combinação com a palavra “vida”, optamos por “mundo ouvido”. Para o ensaio, vide nota 14.

³²⁸ Além de considerar também os aspectos do pré-musical [*das Vormusikalische*], sobre as formas geométricas da música que se encontram no andar, no galope do anapesto [*Versfuß*], no ritmo da dança, ou nos toques do sino ao bater das horas; e o pós-musical [*das Nachmusikalische*], que se refere ao abundante mundo musical no qual somos introduzidos ao nascer, ao nosso ouvido impregnado e afinado para a música, antes de qualquer aprendizado, e que serve à formação da nossa percepção como trampolim ou bloqueio. (WALDENFELS, 1999, s/n de pág.).

ópera, canções e corais”³²⁹, uma das experiências da época. Krespel, em sua curiosidade, tem o espírito do cientista, e Hoffmann, ao colocar em sua voz anomalias ou efeitos estranhos, antecipa as experimentações da geração de Schönberg. No tópico 2.2.³³⁰ vimos um exemplo que ilustrou um distúrbio na voz de Krespel: a falta de concordância entre o caráter da entoação³³¹ e o sentido do texto da sua fala.

Voltando à casa do Professor M***, é lá que Theodor ouve o nome de Antonia ser pronunciado pela primeira vez, o qual, semelhante a um belíssimo canto ou a uma melodia entoada, causa forte impressão sobre o narrador. A formulação “nossa Antonia” [*Unsere Antonia*], por parte da sobrinha do professor, provoca na expressão de Krespel e em sua disposição sinistras modulações. O professor ameniza a cena, perguntando a Krespel pelos violinos. O conselheiro então revela-se fabricante e colecionador de violinos, e logo a seguir vai embora. Theodor, possuído pela curiosidade, pede ao professor que lhe conte a história de Antonia, e qual a sua relação com os violinos.

Antonia traz no nome a palavra “tom” [*Ton*], à qual Waldenfels atribui o sentido de som entoado³³², ou seja, um som com altura definida dentro de um sistema. A forte impressão causada pelo pronunciamento do seu nome faz com que Antonia passe a ser o assunto da narrativa, no lugar de Krespel. Assoma como um *Leitmotiv*, um tema ou motivo condutor.

O professor assume a posição do narrador. Primeiro enaltece em Krespel a figura do artista e artesão, pois ele é exímio construtor de violinos. A seguir, realça nele o traço do músico cientista, que tenta entender a física do som, pois Krespel adquire violinos

³²⁹ No texto, de acordo com a Nova Música, devem ser evitados: “cromatismo, melodias expressivas, harmonias wagnerianas, romantismo, sugestões biográficas, subjetividade, progressões harmônicas funcionais, ilustrações, ‘leitmotifs’, concordância com o caráter ou ação da cena e declamação característica do texto na ópera, canções e corais”. Segundo Schönberg: “Em outras palavras, tudo que era bom no período anterior não deve ocorrer mais”. (SCHÖNBERG, 1950, p.46, trad. R. Meine)

³³⁰ Cf. nota 189.

³³¹ A escolha pelo termo “entoação”, e não “som”, visa realçar a diferença entre “tom” e “som”, que, em alemão, também se manifesta nos termos *Ton* e *Klang*. Recorremos a Waldenfels (1999), em sua exposição sobre do mundo intracultural dos tons e sons [*Sonderwelt der Töne und Klänge*]. O filósofo distingue três escalas sonoras [*Hörskalen*]: 1) Ruído [*Geräusch*]: apresenta-se mais ou menos difuso (p.ex.: o murmurar do vento ou da chuva), atinge um nível (altura) relativamente regular. Como barulho, é considerado perturbante, nunca está errado, só é agradável ou não, com efeito animador ou assustador; 2) Som [*Klang*]: possui altura, volume e timbre, não está preso a uma produção musical ou artificial (p.ex.: o tinir de copos de vidro, ou de metal é um som natural, que ressoa), nunca está errado, só é agradável, ou não, com efeito animador ou assustador; 3) Tom [*Ton*]: possui relação com o fonema [*Sprachlaut*], apresenta-se dentro de um sistema de fonemas, dentro de um sistema de tons (tonalidade), sua emissão ocorre por produção artificial e variável, dentro de um sistema vocal ou tonal, consoante a determinados sistemas tonais ou vocais. O tom pode estar errado.

³³² Cf. nota 331.

maravilhosos para tocar uma única vez e desmontá-los, na busca do segredo da voz (ou da alma³³³) do violino.

Theodor insiste no refrão: “Mas e Antonia?” [*Wie ist es aber mit Antonien?*] (HOFFMANN, 2004, p.2708). O professor, antes de iniciar a história de Antonia, o que seria equivalente a um novo movimento dentro da mesma peça musical, acrescenta ainda mais uma dissonância no acorde, aumentando a tensão sobre o assunto. Ele afirma que, no que tange à relação entre Antonia e Krespel, há algo de muito estranho, “nela deve haver uma particularidade especialmente secreta” [... *damit eine besondere geheime Bewandtnis haben müsse*] (op.cit.).

A seguir, os antecedentes do surgimento de Antonia, até a noite em que ela canta, passam a ser o tema do conto. Contar, cantar e encantar se aproximam, pois o professor, como um poeta épico, canta o canto de Antonia, exaltando-o ao nível do sublime. Ela possuía uma “voz completamente magnífica” [*ganz wunderherrliche Stimme*] (op.cit., p.2709). Não se fala no que ela canta, mas do próprio canto, que, para Hoffmann, é a melodia, que se traduz em música pura, a mais romântica de todas as artes, liberta de qualquer elemento externo, cujo objeto é o infinito³³⁴. Sabemos também que o romântico na música está associado ao misterioso e enigmático, e assim é o canto de Antonia para Theodor. Não devemos esquecer que o narrador nunca ouve, de fato, o seu canto, apenas ouve os louvores sobre o mesmo. Primeiro, através do professor, que narra um episódio fantástico, no qual um Trio (para canto, violino e piano), formado por Krespel (em casa e à noite), uma moça e um jovem tocavam uma música maravilhosa. A magnífica voz possuía tal brilho, que raios de luz jorravam pela janela. Os vizinhos vieram ver e ouvir, assim como o professor. A descrição dos raios de luz emanados pelo canto nos remete ao canto fantasmático de Al-Kindi; o seu poder de encantamento, à potência fantasmal de Vico e Ficino, cujo canto/melodia integra fantasmas corpóreos, que se projetam do mundo interior para o exterior, encantando a quem os ouve.

Ao momento de puro arrebatamento segue-se uma cena dramática, trágica, um grito, seguido de um silêncio mortal. Permanece ainda o mistério sobre a relação de Antonia com

³³³ A “alma” do violino é uma peça cilíndrica, imprescindível, da mesma madeira que o violino, cuja posição é estratégica na sustentação dos dois tampos do instrumento, devido a forte pressão exercida pelas cordas. É responsável pela transmissão da sonoridade, em especial dos agudos (mais estridente, ou mais doce e suave), para toda a caixa de amplificação do próprio violino. Sua colocação e regulagem requer um especialista talentoso, um bom lutier. O mau posicionamento da alma não transmitirá corretamente todas as vibrações por todo o instrumento, prejudicando a emissão do som.

³³⁴ A afirmação consta na resenha para a música instrumental de Beethoven, mas deve ser entendida como melodia, ou música sem texto, e que não tem a intenção de descrever ou “pintar” objetos definíveis através de conceitos, expressando por isto a essência da música. Vide também notas 84 e 164.

Krespel e o violino, lembra-nos Theodor. Surge uma nova voz, num trecho curto: a caseira de Krespel, interrogada por Theodor, conta o que ela sabe sobre o tema. Quem narra é novamente Theodor. Ela, o professor e os vizinhos, comovidos pela experiência passional na noite descrita, na qual a emoção foi tão, tão forte, que o canto de Antonia, um canto superiormente apaixonado e comovente, ficou, como um *engramma* warburguiano, marcado na memória coletiva da cidade: “O canto de Antonia naquela noite transformou-se por isso, entre o público da cidade, numa lenda de um milagre divino, que estimulava a fantasia e o ânimo, [...]”³³⁵. Até muito tempo depois, mesmo quem nunca a ouvira cantar, agia como se tivesse. A outras cantoras que se apresentavam na cidade afirmavam: “só Antonia é que sabe cantar” [...*nur Antonie vermag zu singen*] (HOFFMANN, 2004, p.2711).

Desta forma, observamos em Hoffmann um processo metafórico de formação da imagem. Antonia, nomeada de acordo com o fenômeno que deve representar, é a personificação de um fenômeno, assim como vimos, com Usener, sobre a origem do motivo mítico. Ela é o próprio canto, a melodia idealizada, absoluta. Antonia é o ícone da impressão personificada e sintetizada em mito por Hoffmann na narrativa.

O canto de Antonia desperta poderosamente a imaginação de Theodor, que passa a sonhar com ela a cantar-lhe um adágio divino. Entre parênteses, o narrador comenta: “ridiculamente me parecia que eu mesmo o tinha composto” [*lächerlicherweise kam es mir vor, als hätte ich es selbst komponiert*] (HOFFMANN, 2004, p.2711). Este sutil e “ridículo” comentário, colocado pelo autor entre parênteses, refere-se, no entanto, a uma importante correlação entre a *Pathosformel* e a éfrase, bem como a um procedimento artístico digno da “genialidade refletida” [*besonnenne Genialität*] de E.T.A. Hoffmann.

Segundo a proposta da professora e comparatista Carlinda Nuñez³³⁶:

O desdobramento da *Pathosformel* warburguiana, articulado por Gary Tomlinson, é correlato ao da éfrase da representação musical, pois ambas decorrem dos *engrammas* (traços mnêmicos armazenados no sistema nervoso, em consequência de processos de aprendizagem e experiência) e das associações e intuições que as imagens visuais e acústicas provocam”. (NUÑEZ, 2016, artigo inédito)

Impressionado pelo efeito da música, em mais de uma narrativa Hoffmann se propõe a capturá-lo. Estas passagens notáveis configuram-se como éfrases musicais na literatura, pois

³³⁵ No original: *Antoniens Gesang in jener Nacht ist daher unter dem Publikum der Stadt zu einer Phantasie und Gemüt aufregenden Sage von einem herrlichen Wunder geworden, ...* (HOFFMANN, 2004, p.2710).

³³⁶ Os cursos ministrados no PPG-Letras da UERJ pela docente, nos dois últimos anos, dedicaram tópicos do programa à articulação da teoria warburguiana com a estética musical. É daí que sai a citação mencionada.

descrevem uma representação de uma mídia (a musical) em outra (a verbal). A complexidade aqui se põe em função da representação de um efeito, ou seja, daquilo que a música provoca no sujeito, o arrebatamento. Põe-se a questão: como descrever algo tão abstrato, subjetivo e potencializado?

Hoffmann se utiliza da éfrase como estratégia tradutória deste processo afetivo de visualização da experiência estética. O sentido e o imaginado aqui se combinam na busca pela criação de sentido. Para a melhor compreensão desta estratégia, vejamos mais um exemplo.

No conto *Der Musikfeind* [*O Inimigo da música*, 1814], o narrador descreve o efeito estético e acústico, bem como a experiência psíquica advinda da música através de uma éfrase:

O mesmo acontece comigo nos concertos, onde várias vezes já a primeira sinfonia provoca tamanho tumulto em mim, que fico morto para todo o resto. Sim, várias vezes eu já fiquei no primeiro movimento tão alterado, tão violentamente abalado, que sinto falta de ver mais claramente todas as estranhas aparições [*Erscheinungen*] pelas quais sou tomado, sim, de me fundir em sua maravilhosa **dança**, de modo que eu, entre elas, seja um igual a elas. Então **é como se eu mesmo fosse a música que ouvi**. – Por essa razão eu nunca pergunto quem é o mestre; isso me parece ser totalmente indiferente. Para mim, é como se lá no ponto mais alto apenas uma massa psíquica se movesse, e **como se assim eu tivesse composto muitas maravilhas**.³³⁷.(Grifo nosso)

Nietzsche (2006, p.31), ao tentar descrever a *Ode à Alegria* [*An die Freude*] da Nona Sinfonia de Beethoven³³⁸, fala de transmutação da música em pintura, desde que “não se refreie a força da imaginação”. A éfrase de Hoffmann, de 1814, com as “estranhas aparições” pelas quais o narrador é tomado, e com as quais se funde numa “maravilhosa dança”, nos remete a uma éfrase de Friedrich Nietzsche em 1872, ao tentar descrever o efeito estético da música de Beethoven. Na busca pela descrição de “algo sobrenatural”, o filósofo cria desenfreadamente imagens fantásticas, num *crescendo*, até chegar ao momento em que o véu de Maia, como se “rasgado e reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial” (op.cit.), momento de total embriaguez e deliciosa satisfação:

³³⁷ No original: *Ebenso geht es mir mit den Konzerten, wo oft schon die erste Symphonie solch einen Tumult in mir erregt, daß ich für alles übrige tot bin. Ja, oft hat mich eben der erste Satz so aufgeregt, so gewaltsam erschüttert, daß ich mich hinaussehne, um all die seltsamen Erscheinungen, von denen ich befangen, deutlicher zu schauen, ja mich in ihren wunderbaren Tanz zu verflechten, daß ich, unter ihnen, ihnen gleich bin. Es kommt mir dann vor, als sei die gehörte Musik ich selbst. - Ich frage daher niemals nach dem Meister; das scheint mir ganz gleichgültig. Es ist mir so, als werde auf dem höchsten Punkt nur eine psychische Masse bewegt, und als habe ich in diesem Sinne viel Herrliches komponiert.* (HOFFMANN, 2004, p.1767-8)

³³⁸ Composta entre 1822-1824, estreada em 1824, a 9. Sinfonia de Beethoven não chegou a ser conhecida por Hoffmann.

Cantando e **dançando**, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, **dançando**, sair **voando pelos ares**. De seus gestos fala o encantamento. Assim, como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa **algo de sobrenatural**: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. **O homem** não é mais artista, **tornou-se obra de arte** [...]. (NIETZSCHE, 2006, p.31, grifo nosso)

Ao falar em “genialidade refletida” [*besonnenne Genialität*], referindo-se ao gênio de Beethoven (na Quinta Sinfonia), Hoffmann antecipou a Nietzsche (referindo-se ao mesmo gênio, em relação à Nona Sinfonia), que na libertação da potência imaginadora vê a necessária “duplicidade do *apolíneo* e do *dionisiaco*”. Para mais detalhes remetemos a Nuñez e Ruthner (2014)³³⁹. Aqui gostaríamos ainda de salientar o uso da *Pathosformel* do vento na figuração nietzschiana do movimento da música, que se depreende dos gestos de movimento: nos acessórios, através do véu de Maia a esvoaçar, e no movimento da dança, que incita a “sair voando pelos ares”.

Voltando a Theodor e sua imaginação. Conforme lhe conta o Professor M***, Krespel mantém Antonia resguardada em casa, sob seus olhos, e a proíbe de cantar. Aos olhos da imaginação de Theodor, Krespel se transforma num tirano, o que o leva à decisão de salvar Antonia do seu cárcere. Mas Krespel, semelhante a uma aranha a tecer a sua rede, ou um compositor a fazer o arranjo das vozes na polifonia, criando contrapontos com o tema, tece conversas em torno dos violinos. Não lhe entrega Antonia (a melodia), mas um papelzinho com as cordas de um violino e uma enigmática anotação³⁴⁰. Mais uma vez foi feito um gesto de tensionamento. Novo enigma está posto.

Na visita seguinte, finalmente conhece Antonia, a moça, mas não o seu canto. Ao provocar Antonia a cantar, é expulso por Krespel de sua casa. Theodor deixa a cidade por um tempo, mas, em sua mente, o mito de Antonia se potencializa, transformando-se em algo sagrado [*heilig*].

Passados dois anos, ao retornar à cidade, depara-se com o enterro de Antonia, e Krespel com uma disposição nada condizente, o que o leva a crer que Krespel a tenha

³³⁹ Cf. NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; RUTHNER, Simone. *A metafísica da música entre a filosofia do séc. XIX e a contística de E.T.A. Hoffmann – Um estudo do efeito estético musical em O inimigo da música*. Revista philologus, Ano 20, N° 60 Supl. 1: Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2014, p.298-315. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/60supl/024.pdf> (Acesso em 03/02/2016).

³⁴⁰ No papelzinho encontrava-se a frase: “Da Quinta, usada pelo bem-aventurado Stamitz no seu violino, quando tocou o seu último concerto” [*Von der Quinte, womit der selige Stamitz seine Geige bezogen hatte, als er sein letztes Konzert spielte*].

assassinado. Procura-o para tomar satisfações, mas novamente é surpreendido pelo Conselheiro, que, num distanciamento espetacular, lhe diz: “Meu jovem! Tu podes me ter por insano, ou louco, eu te perdoo isto, pois nós dois estamos presos no mesmo manicômio, e tu só me insultas, por julgar-me Deus o Pai, e a ti mesmo, Deus o Filho; [...]”³⁴¹.

Distanciando-nos também, a fim de observar quem assume a narrativa, lembramo-nos da gravura de Hoffmann apresentada na figura 5. Nela vê-se representado o observador do desenho a observar o observador do desenho, no caso, Hoffmann. Se quem começa a narrar é Theodor, no percurso surgem outros narradores, como o professor, a caseira e, agora, o Conselheiro. Na versão original do conto, o nome “Conselheiro Krespel” foi escolhido por Hoffmann para constar no título, que na coleção é retirado. Por outro lado, Theodor recebe de empréstimo o nome do seu criador: Ernst *Theodor* Amadeus Hoffmann³⁴². Krespel é compreensivo com Theodor, como um pai, e Theodor volta-se contra Krespel, como um filho. Ambos, criaturas de Hoffmann, ao tecer suas narrativas, representam a própria técnica da narrativa, e por tratar-se na obra de muita música, inclusive de técnicas musicais, entendemos que suas narrativas são metamusicais.

O conto do Conselheiro Krespel acaba sendo também o conto narrado por Theodor, com a interferência do crítico e ponderador Professor M***. Por trás deles está o criador primeiro, Hoffmann. Mas, afinal, o tema da história é Antonia, ou o seu canto, ou seja, uma melodia, um tema melódico, um *Leitmotiv*, que percorre diferentes vozes da polifonia, conduzindo a narrativa. Este último – o “motivo condutor” da narrativa, à medida em que é contado ou cantado a partir de diferentes perspectivas, confere ao conto o caráter de uma peça musical polifônica, com variações sobre um mesmo tema: o tema de Antonia.

No conto, será a vez de Krespel contar a história. Mas Antonia é a melodia ideal, absoluta, e Krespel, o seu criador, como ao final nos é revelado. Logo, é na mente do “Deus pai” (segundo a visão de Theodor proferida por Krespel) que se processa a criação de Antonia. Nós, leitores, não teremos acesso, portanto, ao que conta Krespel, apenas à interpretação de Theodor (segundo Krespel, o “Deus filho”), narrada aos amigos durante a noite serapiônica. Tudo de que tomamos conhecimento passa pela seleção e pela imaginação deste “Filho” criatura/criador.

³⁴¹ No original: '*Junger Mensch! du magst mich für närrisch, für wahnsinnig halten, das verzeihe ich dir, da wir beide in demselben Irrenhause eingesperrt sind, und du mich darüber, daß ich Gott der Vater zu sein wähne, nur deshalb schiltst, weil du dich für Gott den Sohn hältst; [...]*'. (HOFFMANN, 2004, p.2724)

³⁴² “Theodor”, nome que Hoffmann recebeu da família, é de origem grega, composto por *theos* (θεός, deus) e *dōron* (δῶρον, presente), significando “presente de Deus”. Já “Amadeus” (“amado por Deus”), nome escolhido por ele em homenagem a Mozart, substitui a “Wilhelm”, que remete à nobreza prussiana.

Theodor revela-nos que Antonia era filha de Krespel, e o que ele narra é uma espécie de antologia do tema de Antonia, pois retrocede à época do casamento do conselheiro com Ângela, uma primadona do canto.

O conto é riquíssimo em possibilidades de análise musical, e tratar de todas elas aqui seria transformar este capítulo num texto excessivamente longo para o seu propósito. Por esta razão, para outras possibilidades, inclusive a decifração do enigma das cordas do violino em relação a Antonia³⁴³, remetemos ao estudo de Detlef Kremer (2009) para o conto *Rat Krespel*, em especial o capítulo *Zum musikalischen Gehalt von Rat Krespel*³⁴⁴.

Para encerrar esta análise, selecionamos uma écfrase apresentada por Hoffmann ao final do conto que, além de pintar em palavras o canto de Antonia em termos que nos remetem ao canto mágico e apaixonado de Vico e Ficino, descreve também o momento psíquico da criação, um momento plástico, de fusão, nos termos de Nietzsche, entre o *apolíneo* e o *dionisíaco*.

Krespel revela que Antonia possuía uma doença grave, uma falha orgânica associada ao seu canto, de modo que cantar a consumia física e fatalmente. Ao ouvir o violino (que era de Cremona, na Itália), Antonia ouviu a própria voz, impedida de se exprimir. Sentia nela a sua própria alma. Saudosa de seu próprio tom, apreciava muito quando o pai o tocava para ela. Seu noivo, conhecido por B..., e que morava em F**, acompanhava-a ao piano, compondo canções especialmente para sua voz. Apesar da doença, Antonia não resistia ao desejo junto ao noivo, e cantava até desfalecer. Este foi o caso da famosa noite, na qual o canto entoado ficou na memória da cidade. Krespel, preocupado com a filha, afasta o noivo e todos que lhe provocassem o canto. Segundo Theodor, um pouco antes de retornar à H- (quando a caminho, antes de chegar à cidade, se deparou com um enterro), pareceu ao conselheiro, durante a madrugada, que alguém tocava o seu Pianoforte, e rapidamente compreendeu que era B... a tocar um prelúdio. Quis levantar-se mas não conseguiu, sentindo-se pesado e como se preso ao leito. Ouve a seguir o canto de Antonia:

Antonia afinal entregara-se a um canto suave e suspirado, que num crescendo contínuo projetou-se até um fortíssimo, e então os maravilhosos tons configuraram-

³⁴³ Cf. anotação citada na nota 340, Kremer identifica a Quinta corda do violino como aquela que se refere à nota Lá, em alemão “A”, letra inicial de Antonia. *An-Ton-nie* seria então compreendido como referência à tonalidade de Lá.

³⁴⁴ Cf. KREMER, Detlef. *Rat Krespel*. In: *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*. Berlim; N.York: Walter de Gruyter, 2009, pp.268-275. Cf. cap. cit., pp.270-275.

se em canções profundamente comovedoras, que B... uma vez havia composto para Antonia, bem ao estilo devoto dos antigos mestres³⁴⁵.

Já sabemos que os antigos mestres são os renascentistas, e segundo as teorias de Vico e Ficino, através da análise de Tomlinson, o canto ao estilo dos antigos mestres soava mais diretamente ligado à alma, mais apaixonado e profundamente comovedor. Intui-se na sequência a imagem de um canto fantasmal: “As notas da canção e do acompanhamento ao pianoforte se prolongaram, sem que Antonia visivelmente cantasse, ou B... tocasse o piano”³⁴⁶. Por fim, Hoffmann parece referir-se por antecipação ao momento em que os dois impulsos identificados por Nietzsche, a plasmação (figuração plástica de Apolo), e a “arte não figurada” (de Dioniso), a música, se fundem na realidade onírica do ato criativo: “O conselheiro caiu numa espécie de desmaio sombrio, no qual se funde a imagem com os sons” [*Der Rat fiel nun in eine Art dumpfer Ohnmacht, in der das Bild mit den Tönen versank*] (HOFFMANN, 2004, p.2736).

Ao despertar, Krespel ainda sentia os maus presságios. Procurou por Antonia e a encontrou deitada no sofá. Parecia dormir, com uma expressão sobrenatural de alegria [*holdselig*], como se sonhasse com um mundo sublime, de “deleite celestial e júbilo” [*Himmelswonne und Freudigkeit*]. “Mas estava morta” [*Sie war aber tot*] (op.cit.).

Como melodia, Antonia se fora, de volta ao reino do sublime, do maravilhoso, do inefável. Krespel, antes de narrar a história a Theodor, em resposta à acusação deste sobre a sua incoerente disposição, alegre, saltitante, que não condizia com a condição de um pai em luto pela filha, anuncia: “Ela se foi para lá, e o segredo se revelou” [*Sie ist dahin und das Geheimnis gelöst!*] (op.cit., p.2724). Antonia era a melodia, este era o segredo, e como tal, voltou para casa, platonicamente, à harmonia das esferas. Com isto, a obra de Krespel estava concluída, e a sua disposição não poderia ser outra, senão de satisfação. Na narrativa de Theodor, com a morte de Antonia, também o conto se conclui. Assim também nosso capítulo.

3.2 *Die Fermate* [A *fermata*] – A suspensão e a fuga

³⁴⁵ No original: *Nun fiel Antonie ein in leisen hingehauchten Tönen, die immer steigend und steigend zum schmetternden Fortissimo wurden, dann gestalteten sich die wunderbaren Laute zu dem tief ergreifenden Liede, welches B... einst ganz im frommen Stil der alten Meister für Antonie komponiert hatte.* (HOFFMANN, 2004, p.2735)

³⁴⁶ No original: *Die Töne des Liedes und des begleitenden Pianofortes dauerten fort, ohne daß Antonie sichtbar sang oder B... das Fortepiano berührte.* (op. cit., p. 2736)

Assim como os estéticos artistas-medidores frequentemente deploraram a total falta de uma verdadeira unidade e de coerência interna em Shakespeare; e somente o olhar aprofundado [apreende] que uma bela árvore, [com seus] botões, folhas e frutos, resulta de uma única semente: da mesma forma, é somente um detalhamento muito profundo da estrutura interna da música de Beethoven que revela a elevada reflexão [*hohe Besonnenheit*] do Mestre, reflexão esta que é inseparável do verdadeiro gênio e que é nutrida pelo contínuo estudo da arte. É no fundo de seu ânimo que Beethoven porta o Romantismo da música, que ele exprime com elevada genialidade e reflexão em suas obras. (HOFFMANN, 1810 apud VIDEIRA, 2009, p.164, trad. Mário Videira)

As palavras de Hoffmann, na resenha à Quinta de Beethoven, refutam os críticos (artistas-medidores/*Meßkünstler*), que viam em Beethoven o espírito de um gênio selvagem, cuja obra possuía irregularidades e bizarrices (VIDEIRA, 2009, p.164), e podem ser igualmente aplicadas à sua obra ficcional, como acabamos de ver no estudo do conto *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel*]. Do mesmo modo, a análise aprofundada da estrutura do conto selecionado para este tópico revela a elevada reflexão do Mestre do Fantástico.

A genialidade do caso *Die Fermate* [*A fermata*] está no uso que Hoffmann faz do recurso da fermata em éfrase. Além de observar os procedimentos efrásticos que qualificam o conto como uma obra literária metamusical, visamos aqui também a verificar, no espírito das análises de Hoffmann, “não como uma peça pode ser dividida” (ROSEN, 2004, p.202), mas sim, de que forma ela se unifica, formando um todo orgânico.

Numa página do diário de Hoffmann, escrito em Plock a 2 de outubro de 1803, lê-se:

Com as minhas ideias musicais acontece assim [...]: - Primeiro, rodopiam-me furiosamente pela cabeça – daí começo a jejuar e rezar, isto é, sento-me ao piano, fecho os olhos, abstenho-me de todas as ideias profanas e concentro a minha mente nas aparições musicais no interior das quatro paredes do meu cérebro – logo surge lá claramente a ideia – eu a capturo e anoto como Savonarola³⁴⁷ as suas profecias³⁴⁸.

Quanto mais estudamos os processos composicionais descritos por Hoffmann, tanto melhor compreendemos o modo de criação ficcional deste autor. Esta ideia, que ele diz ver

³⁴⁷ Girolamo (ou Jerônimo, ou Hieronymous) Savonarola (1452-1498), monge dominicano e pregador em Florença, conhecido por suas profecias. Declarava-se profeta e escreveu sobre suas visões no *Compendium revelationum* (1495).

³⁴⁸ No original: *Mit meinen musikalischen Ideen geht's mir so [...]: - Erst schwirrts mir wild im Kopfe herum – dann fange ich an zu fasten und zu beten das heißt ich setze mich ans Klavier, drücke die Augen zu, enthalte mich an allen profanen Ideen und richte meinen Geist auf die musikalischen Erscheinungen in den vier Wänden meines Hirns – bald steht die Idee klar da – ich fasse und schreibe sie auf wie Savonarola seine Prophezeihungen [...]* (HOFFMANN, 1803, apud GÜNZEL, 1979, p.106).

claramente e capturar, é a semente da visão profética, aquela que dará origem à obra artística. Referia-se ele à música, mas serviria perfeitamente para suas narrativas. No trecho abaixo, ainda sobre música, Hoffmann explica o que o Mestre Beethoven fez a partir de uma ideia simples. Trata-se de um recorte da análise dos Trios op.70 de Beethoven:

Um tema cantável simples, mas fecundo, apropriado às mais diversas variações contrapontísticas, reduções etc. encontra-se na base de cada movimento, todos os temas secundários e motivos estão interrelacionados, de modo que tudo se entrelaça e organiza na mais alta unidade através de todos os instrumentos. Assim é a estrutura do todo [...] ³⁴⁹.

No conto *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel*], vimos o tema de Antonia em suas variações a circular pelas vozes. No caso *Die Fermate* [*A fermata*], não se trata de um motivo nas vozes, mas sim, do aproveitamento da fermata, tanto no desencadeamento das ideias, como na trama e na estrutura da narrativa, como veremos.

3.2.1 A fermata na música

Tendo em mira a melhor compreensão da função da fermata no conto, alguns esclarecimentos musicais se fazem necessários. Para este fim, no que se refere às noções atuais, valemo-nos da apostila de Análise Musical I, elaborada pelo professor e musicólogo Fernando Lewis de Mattos (2006) ³⁵⁰, do livro *Teoria da Música* (1996), do professor Bohumil Med ³⁵¹ e do *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*, escrito em 1949 pelo músico Paul

³⁴⁹ No original: *Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen u.s.w. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet. So ist die Struktur des Ganzen [...]*(HOFFMANN, 2004, p.1280). A análise dos Trios foi publicada no *AmZ* (1813) e posteriormente junto com o já citado ensaio “A Música Instrumental de Beethoven”, na 1ª *Kreisleriana*, em *Fantasiestücke* (1814-1815).

³⁵⁰ Cf. MATTOS, Fernando Lewis de. *Análise Musical I [Art0316] – Apostila*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Matos-Apostila_Analise_1.pdf Acesso em 13/02/2016.

³⁵¹ Professor emérito da Universidade de Brasília. Autor de livros didáticos de teoria musical. Cf. MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.

Hindemith³⁵², bem como de algumas intervenções de Arnold Schönberg³⁵³. Para as noções da época (séc. XVIII e início do XIX), do *Léxico musical* de Koch (1802)³⁵⁴.

Segundo Fernando de Mattos (2006), atualmente, a fermata é estudada no campo da análise musical, como um recurso ou meio utilizado na subdivisão melódica. Por subdivisão melódica entendam-se as articulações entre os elementos da fraseologia musical, que por sua vez estuda a construção do discurso musical, as ligações internas que a constituem. Os elementos da fraseologia na linguagem musical equivalem aos da linguagem verbal: inciso (palavra); semifrase (sentença, ou oração); frase (frase). A frase se refere a uma ideia musical completa, finalizada por uma cadência. Num plano maior, apresentam-se partes e movimentos, em determinadas tonalidades, e o conjunto, compõem uma obra musical.

Todos estes elementos, combinados entre si, acrescidos das relações tonais, modulações, qualidades afetivas, textura, repouso, tensão, etc. são eventos que ocorrem no decorrer da obra musical e que formam a estrutura da música.

Segundo o *Léxico musical de Koch* [*Koch: Musikalisches Lexikon*, 1802], a fermata entende-se como:

Um ponto de repouso na sequência de um trecho musical, através do qual o movimento do compasso é interrompido intencionalmente por um tempo, de forma que o som de uma nota se sustente por muito mais tempo, ou através de uma pequena pausa prolongada por mais tempo do que a sua duração requer. O sinal, com o qual se marca a nota ou a pequena pausa, através do qual o movimento do compasso deve ser deste modo interrompido, é um arco com um ponto, colocado sobre a nota ou pausa, [...]³⁵⁵.

³⁵² Paul Hindemith (1895-1963), um dos principais compositores alemães da primeira metade do séc. XX, importante teórico da música, violinista, violista, maestro e professor alemão. Hindemith baseou-se no conto *Das Fräulein von Scuderi* [*A Senhorita de Scuderi*, 1819] para compor a ópera *Cardillac* (1926).

³⁵³ Cf. SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonielehre*. Viena: Universal-Edition, 1922. Vide também nota 311.

³⁵⁴ Cf. KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt/Main: August Hermann der Jüngere, 1802. Publicado em alemão pelo compositor e teórico da música H. C. Koch (1749-1816), o importante e influente dicionário de termos musicais refere-se ao período Barroco e início do Clássico, e é utilizado atualmente para análise e compreensão da forma e sintaxe musicais do repertório dos sécs. XVIII e XIX. Disponível em: http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/_register.html. Acesso em 10/02/2016.

³⁵⁵ No original: *Ein solcher Ruhepunkt in dem Verfolge eines Tonstückes, bey welchem die Bewegung des Taktes dadurch auf einige Zeit mit Vorsatz unterbrochen wird, daß man den Ton auf einer Note viel länger aushält, oder bey einer kleinen Pause länger verweilt, als es die Dauer derselben erfordert. Das Zeichen, womit man die Note oder kleine Pause bemerkt, bey welcher auf diese Art die Taktbewegung unterbrochen werden soll, ist ein Bogen mit einem Punkte, der über die Note oder Pause gesetzt wird, [...]* (KOCH, 1802, p.562). Disponível em: <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/fermate.html>. Acesso em 10/02/2016.


O símbolo da fermata descrito acima -  - um arco sobre um ponto, colocado sobre uma nota ou pausa, pode ser encontrado visualmente no quadro de Hummel³⁵⁶ (figura 10), basta olhar para a folhagem em arco no caramanchão, emoldurando a cena em primeiro plano, e observar o ponto para onde refluí o centro, na verdade, o fundo da cena, em perspectiva. Exatamente neste ponto encontra-se um personagem do qual trataremos na éfrase inicial do conto. No decorrer da narrativa, descobrimos ser este uma figura central do enredo. Não sabemos se o autor do quadro pensou nela ao pintá-lo, mas Hoffmann, com certeza, e as consequências disto é que hoje o quadro, que se encontra na Pinacoteca de Munique, traz no título a inclusão do nome pelo qual ficou mais conhecido: *Die Fermate*, seguido do nome original entre parênteses *Gesellschaft in einer römischen Locanda*, conforme ilustra a figura 10:

Figura 10 - *Die Fermate (Gesellschaft in einer römischen Locanda)*
A Fermata (Companhia numa locanda romana)



Pintor: Johann Erdmann Hummel (1769-1852), aprox. 1814.
Óleo sobre tela, 90,5 x 101,5 cm, Inv. Nr. 9263.

Fonte: Pinacoteca de Munique, disponível em:
<https://www.pinakothek.de/kunst/johann-erdmann-hummel/die-fermate-gesellschaft-einer-roemischen-locanda>

³⁵⁶ Johann Erdmann Hummel (1769-1852), pintor alemão, professor de arquitetura, óptica e perspectiva da Real Academia de Artes Berlinense.

Para o conto, interessa-nos também uma explicação de Koch, a respeito do que acontece com a voz que estiver solando no momento da fermata. Sua explanação refere-se a um maneirismo no canto, associado ao *Bel canto* italiano, que dava ênfase ao virtuosismo puro, despreocupado com o *páthos*, em oposição ao canto expressivo dos antigos mestres.

Na execução de uma voz solista tem-se a liberdade de enfeitar arbitrariamente, com ornamentos, a nota da fermata a ser prolongada, ou fazer a partir dela uma transição à frase seguinte. As vozes acompanhantes, ao contrário, devem abster-se continuamente, portanto, também no caso da fermata, de todos os ornamentos ou toques de maneirismo que não estejam expressamente indicados na voz³⁵⁷.

A estas noções acrescentaremos ainda uma, que nos parece tão importante quanto a fermata. Trata-se da cadência, que finaliza uma frase ou sequência musical. Hoffmann se utiliza do termo logo ao início do conto, na éfrase, quando informa que a cantora concluirá a cadência num longo trilo [*Trillo*]³⁵⁸.

A cadência na música pode ser entendida como uma meta harmônica, em outras palavras, a sequência e o encadeamento de acordes usados para atingir a harmonia desejada. Uma cadência conclusiva, a mais comum, parte da tensão para o repouso, ou seja, de um acorde de dominante para um de tônica. Quando a cadência ocorre em direção ao acorde de dominante, a tensão não se resolve, e a sensação é de algo ter ficado suspenso, para se resolver mais adiante. Esta seria uma cadência suspensiva. Por analogia, na linguagem verbal, poderíamos pensar numa frase ou oração que anuncia algo, mas não revela o quê. Em outras palavras, o que foi afirmado não permite o repouso, pois deixou algo em suspensão, ou seja, criou o efeito de suspense. Existem outros tipos de cadência, mas para o nosso fim comparatista, estas noções básicas são suficientes. Para mais detalhes, remetemos ao professor Fernando Lewis de Mattos³⁵⁹. Outras noções musicais que se façam necessárias serão apresentadas no decorrer da análise.

³⁵⁷ No original: *Bey dem Vortrage einer Solostimme hat man die Freyheit, die auszuhaltenden Noten der Fermate mit willkührlichen Verzierungen auszuschnücken, oder von derselben einen Uebergang zu dem folgenden Satze zu machen. In den begleitenden Stimmen hingegen muß man sich durchgehends, und also auch bey den Fermaten, aller Verzierungen und Spielmanieren enthalten, die nicht ausdrücklich in der Stimme vorgeschrieben sind.* (Koch: *Musikalisches Lexikon*, p.566) Disponível em: <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/fermate.html> Acesso em 10/02/2016.

³⁵⁸ Segundo Bohumil Med (1996, p.318), o “trinado”, ou “trilo” é um ornamento que consiste na alternância rápida de duas notas (real e ou grau superior ou inferior). A velocidade do trinado pode variar, conforme critérios estéticos. Por ex., pode começar devagar, acelerar e terminar mais devagar. Em relação à duração, adiante seremos mais específicos.

³⁵⁹ Cf. apostila sobre “Cadências, frases e períodos”, disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Formas_Binarias.pdf Acesso em 10/02/2016.

A fermata se relaciona diretamente com a cadência, por normalmente aparecer antes do final de uma cadência. Em alguns casos, os termos inclusive se confundem, como é o caso do exemplo a seguir, encontrado na edição de José Sanchez Lopez, em espanhol, que define fermata como: “Sucessão de notas de adorno, em geral em forma de cadência, que se executa suspendendo momentaneamente o compasso. Também se chama caldeirão”³⁶⁰. No dicionário espanhol encontra-se na sexta acepção do verbete “calderón”³⁶¹, o que define a fermata: “Signo que representa a suspensão do compasso; colocado sobre uma nota ou pausa, indica que se pode prolongar à vontade do executante”³⁶². No mesmo verbete, a terceira acepção é “cadência (fragmento)”, e ao final somos informados de que “calderón” é sinônimo de fermata. Estas observações ajudam a entender a razão das diferentes traduções do título do conto, em alguns dos idiomas que encontramos. Por exemplo, em inglês, *The Cadenza* ou *The Fermate*; em espanhol, *La Fermata* ou *La Cadenza*, ou as mais antigas, como a de Alexander Ewing, *An Interrupted Cadence* (1886). Loève-Veimars, em francês, preferiu mudar completamente o título para *La Vie d’artiste* (1829). Até o momento, nenhuma versão em português foi encontrada, razão pela qual assumimos a tradução do conto, em fase de revisão para publicação em breve.

Vejamos então de que forma o narrador apresenta o conto *Die Fermate*, que na coletânea é o primeiro a aparecer com o título.

3.2.2 O conto musical e a arte da obra

Após um brinde à recém-formada irmandade serapiônica, Ottmar pede por mais um conto. Theodor é solicitado a concluir a transição prometida, da loucura até a “razão completa

³⁶⁰ Cf. LOPEZ, José Sanchez. *Cuentos de Música e Músicos*. Ed. e trad. José Sanchez Lopes. Madrid: Akal, 2003, p.113 (nota 1: *Sucesión de notas de adorno, por lo común em forma de cadencia, que se ejecuta suspendiendo momentáneamente el compás. También se llama calderón [...].*)

³⁶¹ O termo “caldeirão”, no português, também foi usado como sinônimo de fermata, conforme atesta o *Methodo de musica*, publicado em 1806 por José Maurício (Professor de música da Universidade de Coimbra e Mestre da Capella Real de Coimbra). No item 44 lê-se: “A *Fermata*, chamada vulgarmente de *Caldeirão*, he hum character que se assigna em cima de qualquer Figura ou Pausa, o qual serve para ahi mesmo fazer parar o *Andamento* (ou o *Compasso*, como vulgarmente se diz.)”. Disponível em: <https://www.livrebooks.com.br/livros/metodo-de-musica-jose-mauricio-yqhj2u3lskoc/baixar-ebook> Acesso em 10/02/2016.

³⁶² Cf. VOX, *Diccionario Actual de La Lengua Española*, ed.1993: *Signo que representa la suspensión del compás; colocado sobre una nota o pausa, indica que se puede prolongar a voluntad del ejecutante.*

e saudável” (HOFFMANN, 2004, p.2698), apresentando mais uma produção literária. Referindo-se a um quadro visto, Theodor chama a atenção para um sentido que se tornou claro para ele, o qual o pintor não poderia ter imaginado, pois ele se referia a uma experiência vivida por ele há muito tempo, mas que só agora ganhara sentido (op.cit., p.2747). A seguir, toma de um manuscrito e começa a ler: “A fermata” [*Die Fermate*].

A abertura do conto é feita a partir da pintura de Hummel, exposta em Berlim, conforme ele mesmo relata: “O alegre e viçoso quadro de Hummel, a *Companhia numa locanda italiana*, ficou conhecido através de uma exposição de arte em Berlim no outono de 1814”³⁶³. A esta abertura segue-se uma tradicional éfrase verbal:

Uma exuberante parreira **crescida** em caramanchão – uma mesa **guarnecida** de vinho e frutas – e à mesma, duas senhoras italianas **sentadas** uma em frente à outra – uma **canta**, a outra **toca** uma *chitarra*³⁶⁴ – entre as duas, de pé, por trás, um Abade, que faz de regente. Com a batuta **elevada**, ele **atenta** para o momento em que a *Signora*, **entretida** com o olhar **voltado** para o céu, **concluirá** a cadência num longo trilo, então ele **dará** a entrada, e a chitarrista **atacará** audaciosa o acorde de dominante³⁶⁵. (Grifos nossos).

Esta éfrase de Hoffmann ganhou fama também na literatura, como atesta a sua citação pelo escritor Eichendorf em *Aus dem Leben eines Taugenichts*³⁶⁶.

³⁶³ No original: *Hummels heitres lebenskräftiges Bild, die Gesellschaft in einer italienischen Lokanda, ist bekannt worden durch die Berliner Kunstausstellung im Herbst 1814, [...]*. (HOFFMANN, 2004, p.2748, grifo nosso). Atualmente o quadro se encontra na Nova Pinacoteca de Munique, sala 9. *Die Fermate (Gesellschaft in einer römischen Locanda)* [*A Fermata (Companhia em uma locanda romana)*]. Disponível em: <https://www.pinakothek.de/kunst/johann-erdmann-hummel/die-fermate-gesellschaft-einer-roemischen-locanda> Acesso em 12/12/2015.

³⁶⁴ Conforme representado no quadro de Hummel, cremos tratar-se de uma *Chitarra battente*, uma espécie de versão da guitarra barroca (séc. XVII), surgida no séc. XVIII na Itália, usada para tocar acordes de acompanhamento a danças ou peças vocais. É importante observar que quando Hoffmann cita um instrumento, assim como o faz com músicos ou obras, existe sempre algo de específico sendo considerado. Nunca é uma citação gratuita ou apenas ilustrativa. No caso da *chitarra* (cujo nome ele mantém em italiano), trata-se de um fato histórico, pois ele se refere-se a um instrumento novo na música alemã, de fácil afinação, com uma sonoridade nova para a época, conforme descreve no conto: “Teresina tomou a *chitarra*, afinou-a e atacou com acordes cheios. Jamais escutara o instrumento, a sonoridade abafada e misteriosa, na qual as cordas vibravam, tocou-me profunda e maravilhosamente.” [*Teresina nahm die Chitarra, stimmte und griff einige volle Akkorde. Nie hatte ich das Instrument gehört, ganz wunderbar erfaßte mich tief im Innersten der dumpfe geheimnisvolle Klang, in dem die Saiten erbeben.*] (HOFFMANN, 2004, p.2756).

³⁶⁵ No original: *Eine üppig verwachsene Laube - ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch - an demselben zwei italienische Frauen einander gegenüber sitzend - die eine singt, die andere spielt Chitarra - zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate, der den Musikdirektor macht. Mit aufgehobener Battuta paßt er auf den Moment, wenn Signora die Kadenz, in der sie mit himmelwärts gerichtetem Blick begriffen, endigen wird im langen Trillo, dann schlägt er nieder, und die Chitarristin greift keck den Dominanten-Akkord.* (HOFFMANN, 2004, p.2748).

³⁶⁶ O escritor Joseph Freiherr von Eichendorf (1788-1857) presta homenagem a Hoffmann, desenvolvendo uma narrativa a partir da éfrase hoffmanniana em seu conto “Da vida de um imprestável” [*Das Leben eines Taugenichts*, 1826]: “Sob o caramanchão tomado pelo verde, havia duas belas mulheres sentadas à mesa, frente à

É interessante observar no original, em alemão, de que forma se dá a écfrase, ou seja, a transformação da pintura estática em ação através da narrativa³⁶⁷. A descrição tem início com as ações no particípio passado (*verwachsen, besetzt*), exprimindo passividade. A introdução do particípio presente (*sitzend, stehend*) injeta uma “pulsção” ao evento estático, que com os verbos no presente (*singt, spielt, macht*) vai se transformando em ação. A transição ocorre aos poucos, alguns verbos ainda surgem no particípio passado (*aufgehoben, gerichtet, begriffen*), combinando-se com a forma no presente (*paßt auf*) que, talvez não por acaso, chama a atenção, literalmente, para o momento em que se dará a cadência na música: [...] *paßt er auf den Moment, wenn Signora die Kadenz, [...], endigen wird im langen Trillo*³⁶⁸). Numa longa e única frase, formada por cinco orações que misturam os tempos verbais acima referidos, o uso da conjunção condicional *wenn* (“quando”, mas neste caso traduzido por “em que”) mantém o suspense da ação na frase, que se resolve através do advérbio *dann* (“então”), completando a conhecida fórmula lógica *wenn... dann* (“quando..., então...”; ou “se..., logo...”). A frase conclui-se, mas só ilusoriamente, pois a ação só se concluirá depois que o regente der a entrada, e a instrumentista efetivamente atacar o acorde de dominante anunciado. Esta ação está em suspensão, aguardando pelo referido momento.

frente. Uma cantava, a outra acompanhava com o violão. Por trás da mesa, um homem de aspecto amigável marcava o compasso com a batuta. O sol vespertino brilhava por entre as folhas, sobre as garrafas de vinho e as frutas na mesa, sobre os ombros brancos e redondos da mulher que tocava o violão. A outra parecia extasiada e cantava em italiano de maneira tão afetada que se via saltarem os tendões do pescoço. Com os olhos voltados para o céu, ela mantinha uma longa cadência [...] quando de repente a porta do jardim se escancarou e através dela entraram uma moça exaltada seguida por um rapaz jovem, pálido [...] Bárbaro! [...] tu entras correndo em meio ao tableau inspirado na bela descrição feita pelo grande Hoffmann, na página 347 do *Diário da mulher* de 1816, sobre a pintura de Hummel mostrada no outono de 1814 na Exposição de Artes de Berlim!” (EICHENDORF, 2014, p.73, trad. Fernando Miranda). O *Diário* mencionado é o periódico *Frauentaschenbuch für das Jahr 1816*, publicado em Nürnberg em 1815.

³⁶⁷ Na tradução para o português, fizeram-se necessárias algumas adaptações, por exemplo em relação ao particípio presente *stehend*, traduzido pela expressão “de pé”, sem o verbo; ou o verbo *niederschlagen* (musicalmente, o gesto de baixar o braço para “dar a entrada” aos músicos), que está no presente, *schlägt nieder*, mas associado a uma condição no futuro, o momento “em que a *Signora* concluirá...”, foi conjugado também no futuro (“então ele dará a entrada”). O mesmo vale para o verbo *greifen* (musicalmente, “atacar um acorde”).

³⁶⁸ *Trillo* (em it.), ou *Triller* (em alemão), em português também conhecido por “trilo”, ou “trinado”, é um ornamento musical, que consiste na alternância rápida e regular entre duas notas. Koch (1802) especifica vários tipos de *Trillo*, com intervalos distintos, dentro da escala diatônica, mas também informa que este ornamento não vem escrito na partitura, apenas marcado pela abreviatura “tr” ou “t” ou ~~tr~~ sobre a nota, a partir da qual o *Trillo* será executado. Em *Die Fermate*, trata-se de um ornamento vocal usado pela cantora soprano, numa época (Barroco Tardio) em que o seu uso já começava a ser considerado ultrapassado. Hoffmann cita este ornamento em mais de um conto, como é o caso da boneca Olympia, que ao cantar conclui as cadências com longos *Trilli*. O compositor Jacques Offenbach respeitou este detalhe, que pode ser ouvido na ária *Les oiseaux dans la charmille* [Os pássaros no caramanchão] de Olympia em “Os contos de Hoffmann”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2LPkdu_qbQA Acesso em 15/02/2016.

A partir deste ponto, o componente verbal, virtualmente inscrito na pintura (ou seja, a sua capacidade virtual de contar uma história), converte-se em ato, na transferência da imagem para a narrativa. Surge, na descrição, a figura do abade, o primeiro personagem que incorpora emoções, e não poucas: “repleto de admiração – repleto de glorioso prazer – e ao mesmo tempo ansiosamente tenso” [*voll Bewunderung - voll seligen Genusses - und dabei ängstlich gespannt*] (HOFFMANN, 2004, p.2748), pois, segundo o narrador, ele não quer perder por nada a hora do ataque, a hora de dar a entrada para a instrumentista completar a frase musical. O narrador informa que “Ele mal ousa respirar” [*Kaum wagt er zu atmen*], preocupado com o vinho pedido que será servido, justamente no momento mais importante e supremo [*wichtigsten höchsten Moment*] (op.cit.). Noutras palavras, este personagem recebeu um “sopro de vida”, tem emoções, tem memória (lembra-se do pedido do vinho feito antes da cena descrita) e tem preocupações, pensamentos, desejos. A cena já está animada. Tal como uma modulação³⁶⁹ na música, a cena estática e passiva do quadro pouco a pouco foi se desterritorializando da pintura, transformando-se em sequência de ações no tempo.

Kumbier (2001, p.328) observa que, através do dispositivo efrástico, Hoffmann consegue fazer com que a imagem fixa e estática, através do enredo e da trama da narrativa, usufrua daquilo que ela por si só não é capaz de exteriorizar. A imagem, associada a uma narrativa, ganha dinâmica e se desenvolve no tempo, criando também sentidos diacronicamente. Para Kumbier “[...] a éfrase suplementa a pintura com uma descrição verbal que a ultrapassa, contextualizando tipicamente a pintura em uma narrativa que saboreia o que a pintura por si só não consegue articular”³⁷⁰.

Na base da modulação está a compreensão do conceito de tonalidade, que tanto pode servir para a pintura como para a música. Na pintura, refere-se ao matiz de uma cor, ao colorido, ou ao tom, termo, por sua vez, emprestado da música, conforme explicação do próprio Hoffmann³⁷¹. Na música, entendemos por tonalidade “o complexo de sons e acordes relacionados com um centro tonal principal, a tônica” (MED, 1996, p.89).

³⁶⁹ Segundo Bohumil Med (1996, p.162), “modulação” ou “tonulação” é a passagem de um para outro tom (aqui, tonalidade). A palavra modulação, do latim, significa “ajustar”. Segundo Schönberg (apud Med, op.cit.), “a ‘modulação’ é como uma mudança de cenário nas peças de teatro”. A modulação passageira tem caráter transitório, e a definitiva, estável. Ambas obedecem a princípios da harmonia.

³⁷⁰ No original: [...] *ekphrasis supplements a painting with a verbal description that supplants it, typically contextualizing the painting in a narrative that relishes what the painting cannot by itself articulate.* (KUMBIER, 2001, p.329).

³⁷¹ “[...] assim como a música pode tomar de volta o termo tom, emprestado por ela à pintura, e o distinguir de tonalidade” [...*so wie die Musik den von der Malerei ihr entlehnten Ausdruck Ton wieder zurücknehmen und ihn von Tonart unterscheiden kann.*] A afirmação consta em “Pensamentos altamente dispersos” [*Höchst zerstreute*

Paul Hindemith (1949, p.101-103)³⁷², ao referir-se à modulação, explica que ela é “o deslocamento de uma tonalidade para outra”, sendo a cadência o modo mais simples de se estabelecer uma tonalidade claramente. Como vimos, existem diferentes tipos de cadência. Hindemith (op.cit.,p.102) qualifica a cadência conclusiva (dominante à tônica) como “mais decisiva”, em oposição à suspensiva, que será “tanto menos decisiva, quanto mais longínqua for a relação do penúltimo acorde com a tônica”, ou seja, com o centro tonal principal. O processo de desterritorialização e territorialização descrito acima implica uma zona híbrida, de fronteiras indefinidas, tal como Hindemith identifica nas fronteiras entre uma tonalidade e outra: “Entre a tonalidade de origem e a tonalidade de destino, acha-se uma zona que poderá pertencer tanto a uma como a outra. Esta zona pode consistir num só acorde comum a ambas, ou num grupo de acordes com significado tonal comum” (op.cit, p.103).

Schönberg, em seu excelente livro para o ensino da harmonia, *Harmonielehre*, ensina que, na tonalidade, tudo funciona sempre em relação à tônica, ou seja, ela parte do centro tonal principal e a ele retorna. “Porém, o que dele se desenvolve, mesmo que com ele se relacione, tem vida própria – dentro de determinadas fronteiras” [*Was aber von ihm ausgeht, hat, obwohl es sich rückbezieht, individuelles Leben - innerhalb gewisser Grenzen*] (SCHÖNBERG, 1922, p.181). É o caso de um novo movimento na música, um conto dentro de outro conto na narrativa. Voltemos ao conto.

Mas, afinal, o momento supremo ainda está por vir. O gesto que estava sendo desenvolvido na narrativa, a cadência, fica em suspenso, a ação não se conclui. Noutras palavras, trata-se de uma éfrase verbal de uma cadência musical, que não se conclui. O narrador muda drasticamente de assunto, volta-se para a descrição do que acontece ao fundo da tela, saindo pela porta da taberna, como se o batente da porta, ao fundo do quadro, emoldurasse um quadro, dentro do quadro. Descreve-se então este outro quadro, a cena enquadrada pela porta, cujo cenário é o lado de fora da taberna, um lugar soberbamente iluminado, e não por acaso, exatamente o ponto de fuga da tela: “Vista para um caramanchão, pelo qual atravessam os brilhantes raios de luz. – Lá se detém um cavaleiro, a quem, sobre o cavalo, é oferecida uma bebida fresca da locanda”³⁷³. Como veremos adiante, não é à toa que

Gedanken], publicado no *Zeitung für dei elegante Welt* [Jornal para o mundo elegante] de Leipzig, em 1814. (HOFFMANN, 2004, p.1299).

³⁷² Cf. HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de Harmonia Tradicional*. Trad. Souza Lima (do original de 1949). 9ª edição (s/d).

³⁷³ No original: *Aussicht in einen Laubgang, den glänzende Streiflichter durchbrechen. - Dort hält ein Reiter, aus der Lokanda wird ihm ein frischer Trunk aufs Pferd gereicht*] (HOFFMANN, 2004, pp.2748-9).

este lugar e o cavaleiro recebem a projeção de “raios de luz” [*Streiflichter*], nas palavras do narrador, e não de “raios de sol” [*Sonnenschein*], como seria condizente com a representação da locanda, uma taberna à beira de estrada, num dia ensolarado de verão. Os “raios de luz” são projetados de um refletor, ou projetor, num palco onde se representará uma peça, no caso, dramática, espirituosa, satírica, musical, e por ser assim divertida, e se passar na Itália, vamos pensar numa ópera *buffa*³⁷⁴, um gênero que surge a partir dos *Intermezzi*³⁷⁵ na Itália. O narrador, ao final do conto, deixa-nos intuir a sua intenção em relação ao gênero, quando nos conta o que a cantora Lauretta lhe dissera, em oposição à afirmação de Teresina (a outra cantora e tocadora da *chitarra*) a seu respeito. Para Teresina, “– O sério, o trágico é que seria a minha especialidade, etc. – Lauretta, ao contrário, acharia uma pena, se eu não quisesse ceder à minha inclinação para o gracioso, o galante, em suma, à ópera *buffa*”³⁷⁶.

A éfrase inicial da pintura, como num prelúdio de ópera, apresenta-nos em síntese o que está por vir: um alegre drama musical. O cenário, Itália; a época musical, Barroco tardio; os atores principais, as duas damas italianas; e, ao fundo do quadro, bem iluminado, o protagonista-narrador, conhecido nosso do conto *Rat Krespel*: Theodor. Nada em Hoffmann é à toa: o foco dos holofotes está nele, pois Theodor encontra-se precisamente no principal ponto de fuga do quadro (conforme figura 11), que é o centro de todo o conjunto, logo, musicalmente, o principal centro tonal, nomeadamente, a tônica. Tudo se desenvolverá a partir de Theodor, como veremos. Com o *duetto* das *Signore* ele formará um trio, que partirá em *tourné* pela Itália, e as peripécias narradas referem-se ao seu aprendizado musical. O abade, apesar do “sopro de vida” na éfrase inicial, desaparece da narrativa, só reaparecendo ao final, ao ser identificado pelo narrador, que reconhece nele o *Signor Ludovico*, seu bom correspondente das novidades musicais de Roma. Entretanto, ao observarmos a pintura de Hummel (figura 10), encontramos uma particularidade a seu respeito: o narrador afirma que o abade “faz de regente” [*den Musikdirektor macht*], com as mãos em posição de regência e, de

³⁷⁴ Theodor, antes de começar a ler, pede que os amigos não sejam muito rígidos em suas avaliações sobre o que vai narrar, e explica: “- [...], pois a minha obrinha (ou opereta) parte da premissa de uma criação leve, ligeira, divertida, sem maiores pretensões, além de alegrar o momento” [... *da mein Werklein nur auf die Bedingnisse eines leichten, luftigen, scherzhaften Gebildes basiert ist und keine höhere Ansprüche macht, als für den Moment zu belustigen*. (HOFFMANN, 2004, p.2747)

³⁷⁵ *Intermezzo*: peça teatral leve, de entretenimento, introduzida entre os atos de uma peça séria (séc. XVII) ou ópera séria (séc. XVIII). Alguns dos *intermezzi* nos entreatos fizeram mais sucesso do que a própria ópera séria, conquistando autonomia e dando origem na Itália a um novo gênero: a ópera *buffa*.

³⁷⁶ No original: - *Das Ernste, Tragische sei doch nun einmal mein Fach u.s.w. - Lauretta meinte dagegen, schade sei es, wenn ich nicht meinem Hange zum Zierlichen, Anmutigen, kurz, zur Opera buffa nachgeben wollte*. (HOFFMANN, 2004, p.2775)

acordo com o narrador, para a sustentação do tempo enquanto a solista faz o seu solo virtuosístico, ou seja, durante o tempo de duração da fermata. Porém, surpreendentemente, ao contrário de qualquer maestro, que apareceria de frente para os músicos, e de costas para o público (nós, leitores), ele aparece de frente para o público e por trás das moças, como se fosse possível regê-las desta forma, pelas costas. Para regê-las, precisaria colocar-se de frente para o quadro, mais exatamente, na posição do observador do quadro. Deste modo, o abade na pintura se apresenta como um espelho daquele que seria o regente das damas. Na mão, traz um pergaminho, a fazer de batuta. Teria o pintor pensado nisto? Teria Hoffmann pensado assim? Teria sido este o sentido oculto que Theodor enxergara no quadro? Fica a dúvida. Imaginemos nós, E.T.A. Hoffmann, a olhar para o quadro e a reger os personagens da sua ópera *buffa*, desterritorializados do palco dramático para a narrativa através da pintura. A cena retratada é, sem dúvida, musical, com cantoras, o acompanhamento pela *chitarra*, um maestro. Como *intermezzo*, *Die Fermate* surge entre os atos de uma ópera maior, mais “séria”, que apresenta uma tese, emoldurada pela coletânea *Serapionsbrüder*. O tema do drama musical já está dado: a fermata.

Após a conclusão da descrição do quadro, o narrador (como que se afastando, ou saindo dos dois quadros anteriores) informa que o mesmo estava sendo observado pelos dois amigos, “Eduard e Theodor”. Neste momento, Theodor, o narrador, deixa de ser o narrador em primeira pessoa, e passa a narrar a própria história em terceira pessoa. Em outras palavras, o narrador se desprende do sujeito protagonista, que levou o seu nome para dentro do conto.

Os amigos conversam sobre a pintura e, através do diálogo, tal como vimos acontecer com Cyprian no conto sobre Serapião, cria-se um evento enigmático, um mistério. Tendo em mente um gesto cadencial e uma modulação, podemos perceber que o narrador sutilmente vai acrescentando dissonâncias no diálogo e, com isto, aumentando a tensão na narrativa, como na música, modulando a tonalidade e preparando o início de um novo movimento. O procedimento se dá em nove momentos, conforme passamos a descrever.

1) Eduard, entusiasmado com o quadro, comenta sobre a atmosfera prazerosa provocada pela combinação das cores, o calor do sol, as belas damas, e o vinho fresco, do qual até o aroma já sentia e o inspirava a pular para dentro do quadro. Theodor chama a atenção para o “ar frio e sóbrio” [*kalten nüchternen Luft*] (HOFFMANN, 2004, p.2749) que os cerca;

2) Eduard sugere saírem dali para juntos brindar ao magnífico quadro e à aprazível, radiante Itália com um vinho italiano. O narrador relata que Theodor permanecia “quieto e profundamente voltado para si mesmo” [*schweigend und tief in sich gekehrt*] (op.cit.);

3) O narrador reafirma a estranha disposição de Theodor, que parece ter sido despertado de um sonho, não conseguindo desprender-se da imagem do quadro. Mecanicamente, ele concorda e segue o amigo em direção à saída. À porta, vira-se e lança ainda um olhar nostálgico [*sehnsüchtige Blicke*] às cantoras e ao abade;

4) Os amigos deixam o lugar da exposição e dirigem-se a um local do outro lado da rua. Após alguns copos de um vinho, como o do quadro, Theodor ainda se encontra “quieto e voltado para si mesmo” [*still und in sich gekehrt*] (op.cit.);

5) Eduard comenta aquela estranha disposição, tão obscura e contrastante como a do quadro admirado, declarando a sua percepção de que existe algo misterioso relacionado a Theodor;

6) Ao responder, Theodor concorda com a percepção do estranho e, ao mesmo tempo, abre passagem para o fantástico, que se anuncia: “é mesmo absolutamente fantástico que o quadro apresente fielmente uma cena da minha vida, retratando com total semelhança os personagens da ação”³⁷⁷. Neste gesto, vemos também o início da transição para o próximo movimento;

7) A partir deste ponto, Eduard afirma repetidamente o seu espanto, através de uma pergunta que é reiterada, como se insistisse num acorde e, a seguir, ao pedir que o amigo conte logo a sua história, pede pelo início do novo movimento:

“Da tua vida, intercede Eduard, totalmente espantado, uma cena da tua vida é o que este quadro apresenta? [...] que eles [as cantoras e o abade] tenham existido para ti, na tua vida? Então, conta logo como isto tudo está relacionado; nós ficaremos a sós, ninguém vem aqui a uma hora destas”³⁷⁸.

Reafirma-se aqui Theodor como tónica, pois trata-se da sua vida e, através das palavras do amigo, percebemos que tudo está relacionado entre si, tal como Schönberg explicou em relação ao centro tonal;

8) Neste momento, através da resistência de Theodor em contar logo a sua história, percebe-se o prolongamento do tempo e a sustentação do acorde de transição, ao final da cadência, configurando a fermata. “É mesmo o que eu quero fazer, disse Theodor, mas

³⁷⁷ No original: *ganz wunderbar ist es doch, daß das Bild getreu eine Szene aus meinem Leben mit völliger Porträtähnlichkeit der handelnden Personen darstellt*] (HOFFMANN, 2004, p.2750).

³⁷⁸ No original: *Aus deinem Leben,« fiel Eduard ganz verwundert ein, »eine Szene aus deinem Leben soll das Bild darstellen? [...] daß sie[die Sängerinnen und der Abbate] dir im Leben vorgekommen sein sollten? Nun, so erzähle nur gleich, wie das alles zusammenhängt; wir bleiben allein, niemand kommt um diese Zeit her.* (Ibidem, pp.2750-51)

infelizmente eu tenho que começar de tempos muito distantes, lá da minha juventude”³⁷⁹; percebe-se aqui que o novo movimento (ou conto) estará numa tonalidade relacionada à primeira, mas mais afastada, pois Theodor “começará de tempos muito distantes”;

9) Cheio de curiosidade e expectativa, Eduard quase implora: “Conta sem receio [...], se te alongares, o pior que pode acontecer é nos excedermos em mais uma garrafa de vinho”³⁸⁰. Esta é a confirmação do final de um movimento. Note-se que o amigo lhe dá margem para uma longa fermata (“se te alongares...”). Este é o ponto, no qual se abre o espaço para a inserção do conto dentro do conto, o que na música poderia ser a conclusão de uma frase, ao final de um movimento, com uma cadência suspensiva, pois ela não concluiu nem a frase, nem o trecho com a sensação de repouso. Pelo contrário, assim como Eduard, agora queremos saber a história de Theodor.

Note-se que Theodor é duplamente narrador, pois, entre os serapionistas, ele conta a sua história lendo o manuscrito, e no conto, como protagonista, repetirá o gesto, contando a sua história, que retrocede ao tempo da sua juventude. Por trás de todos, ainda outro Theodor, o “autor-compositor-regente”, que espelhado no quadro, traz na mão uma folha enrolada. Seria talvez um manuscrito?

A nova história apresenta-se como um novo movimento na música, em tonalidade mais afastada, mas relacionada à primeira, pois, afinal, trata-se de Theodor, mais exatamente, do seu aprendizado musical.

Na província prussiana onde vivia, estão de passagem duas cantoras italianas que procuram por seu tio, músico, para organizar um concerto local. Theodor, encantado com as duas, estudava música e assistia aos ensaios. Hoffmann cita vários músicos, situando com isto o contexto histórico e estético musical: o velho Bach (Johann Sebastian), o filho Emanuel Bach, Wolf, Stamitz³⁸¹. Desfilam as experiências de Theodor com o professor e organista, o

³⁷⁹ No original: *Ich möchte das wohl tun,« sprach Theodor, »aber leider muß ich sehr weit ausholen - von meiner Jugendzeit her.* (HOFFMANN, 2004, p.2751)

³⁸⁰ No original: *Erzähle nur getrost,« erwiderte Eduard, [...]. Dauert es lange, so folgt nichts Schlimmeres daraus, als daß wir eine Flasche mehr ausstechen,[...].* (op.cit.)

³⁸¹ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), filho de J.S.Bach, principal representante do estilo *Empfindsamkeit*; Ernst Wilhelm Wolf (1735-1792), além de músico, teórico e esteta musical, combina o estilo clássico com o *Empfindsamkeit* e técnicas de baixo contínuo; Georg Anton Benda (1722-1795) desenvolveu melodramas alemães, influenciado por Mozart; Carl Philipp Stamitz (1745-1801), virtuoso do violino, da viola, e *viola d'amore*, considerado líder da segunda geração da Escola de Mannheim. Relembramos que os nomes dos compositores citados, assim como de peças ou composições, em Hoffmann se referem sempre a algo específico a ser estudado, que pode ser em relação, por exemplo, à estética musical, à alguma querela ou maneirismo em discussão na época, à recepção da obra, a um evento histórico ou revolucionário na história das artes etc. Devido ao recorte da nossa análise, limitamo-nos apenas a identificá-los.

relato sobre o coro que reunia, através da música, quatro igrejas (a católica, a evangélica, a reformada alemã e a reformada francesa), seu contato com os músicos da banda da cidade, a cantora da cidade, aposentada, Demoiselle Meibel, que fazia ridículos floreios burlescos e coloraturas com a voz. Afirmações como “Quanto mais eu depreciava o canto com o meu professor, tanto mais ele reverberava o meu gênio”³⁸² repercutem a tendência musical da época: a valorização da música instrumental.

O motivo da fermata, já evocado na éfrase inicial através da cadência, surge novamente durante um ensaio, no qual o maestro da cidade, impaciente com o interminável *Trillo* da soprano, engana-se e dá a entrada aos músicos, interrompendo o virtuosismo da *primadona*. Esta tem um ataque de fúria, e o maestro abandona o ensaio. Theodor é convidado e motivado a assumir a função de pianista correpetidor³⁸³. Junto com as cantoras italianas, Lauretta e Teresina, passa a conhecer, segundo ele, a “verdadeira música”.

Abaixo, apresentamos mais uma éfrase musical, bem hoffmanniana, mais uma descrição do efeito da música, que nos remete àquela apresentada em *Der Musikfeind* [*O inimigo da música*], como vimos anteriormente³⁸⁴. Trata-se aqui do efeito que o canto de Lauretta (soprano) produz no narrador:

Muito suavemente começou Lauretta a entoar a nota, sustentando-a até um fortissimo, e subitamente mudando para um atrevido motivo encadeado por um intervalo de uma oitava e meia. Ainda sei o início: *Sento l'amica speme*³⁸⁵. Senti um aperto no peito, jamais havia sentido algo assim. E à medida que Lauretta avivava cada vez mais audaciosa e livre as oscilações do canto, tanto mais me envolviam os raios dos tons incendiados e flamejantes, e então a minha música interior, há tanto tempo morta e enrijecida, inflamou-se e irrompeu em poderosas e magníficas chamadas. Ah! – Pela primeira vez na minha vida eu tinha ouvido música.³⁸⁶

³⁸² No original: *Je lebhafter ich jene Verachtung des Gesanges mit meinem Lehrer teilte, desto höher schlug er mein musikalisches Genie an.* (HOFFMANN, 2004, p.2754)

³⁸³ Diferente do contexto atual brasileiro, a função do *co-repetiteur* (do francês) não deve ser entendida como um mero acompanhador, mas como alguém com excelentes conhecimentos musicais, a fim de colaborar no ensaio de papéis e repertórios de solistas, coros, óperas, e ao mesmo tempo, que possua conhecimento de técnica vocal, dicção, lírica, fonética, bem como de diversos idiomas. Cf. MUNIZ, Franklin. *O pianista camerista, correpetidor e colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2010. (p.14)

³⁸⁴ Cf. notas 279 e 337.

³⁸⁵ Traduzindo do italiano, “*Sinto a amiga esperança*”, título de famosa ária da ópera *Sermiramide* de Salieri. Para maiores informações, cf. RICE, John A. *Salieri and the Viennese Opera* (Chicago: Chicago University Press, 1998. Pp. 541-542) e WELIVER, Phyllis & ELLIS, Katharine. *Words and notes in the long nineteenth century* (Woodbridge/ UK, New York/USA: The Boydell Press, 2013. pp.135-140).

³⁸⁶ No original: *Ganz leise fing Lauretta den Ton an, den sie aushielt bis zum Fortissimo und dann schnell losbrach in eine kecke krause Figur durch anderthalb Oktaven. Noch weiß ich die Worte des Anfangs: 'Sento l'amica speme.' - Mir schnürte es die Brust zusammen, nie hatte ich das geahnet. Aber sowie Lauretta immer kühner und freier des Gesanges Schwingen regte, wie immer feuriger funkelnnd der Töne Strahlen mich umfingen,*

Como se vê, as descrições com raios flamejantes, que nos remetem a Vico, Ficino e Al-Kindi, fazem parte do repertório hoffmanniano para a descrição do efeito da música, assim como se associam a Warburg e Usener, em suas teorias sobre a impressão interior causada pelo espanto com o mundo que nos cerca, que novamente se projeta para o exterior através de representações simbólicas.

Na narrativa contada por Theodor, o jovem narrador e protagonista parte em viagem com as cantoras, por quem se apaixona. Primeiro pela soprano, Laretta, e depois pela contralto, Teresina. Entrementes, ele mesmo vivencia o problema do demasiado longo trilo na fermata. Na atuação de regente, diz-se “regido por Satanás” [*Der Satan regierte mich*] ao dar a entrada na hora errada, justamente no auge do efeito, quando o seu trinado deixaria a todos extasiados. Cenas enfurecidas de Laretta, que rasga-lhe a partitura e depois põe-se a chorar. O perfil de cada uma se relaciona estereotipicamente ao caráter de suas vozes. A soprano, de voz mais aguda e virtuosa, mais inclinada a ataques nervosos, cantava *canzonette* de Anfossi³⁸⁷. A contralto, de voz mais grave, menos temperamental e mais espirituosa, cantava romanças espanholas. Juntas, entoavam *duettos* do Abade Steffani³⁸⁸. Theodor, inspirado, durante a viagem pela Itália compõe para elas canções diversas, até que surge um tenor italiano. As cantoras, agora inclinadas a divertir-se com o tenor, provocam o ciúme do jovem alemão, que as abandona, voltando para casa.

Aqui se encerra o movimento referente ao conto dentro do conto. Voltamos temporariamente ao espaço no qual se encontram Theodor e Eduard a beber e conversar. Podemos pensar na volta para casa, como o retorno à tonalidade inicial, a da tônica, que deu origem à narrativa. Pelo diálogo percebe-se uma pequena *coda*³⁸⁹, referente ao movimento recém-descrito. Nela, o narrador comenta brevemente as impressões causadas pelas cantoras (para ele, cada qual encantadora ao seu modo³⁹⁰). A esta *coda* segue-se uma transição, quando

da ward meine innere Musik, so lange tot und starr, entzündet und schlug empor in mächtigen herrlichen Flammen. Ach! - ich hatte ja zum erstenmal in meinem Leben Musik gehört. (HOFFMANN, 2004, pp.2756-57)

³⁸⁷ Pasquale Anfossi (1727-1797), italiano, compositor de ópera séria e *buffa*.

³⁸⁸ Agostino Steffani (1654-1728), compositor italiano, cantor, clérigo e diplomata.

³⁸⁹ A *coda* na música é um arremate, uma pequena parte, na qual surgem sucintamente os principais motivos (rítmicos ou melódicos) usados no trecho que ela conclui, ou então ao final da obra toda.

³⁹⁰ O modo, na música, refere-se ao caráter de uma escala, que varia de acordo com a posição de tons e semitons e suas relações com a tônica (MED, 1996, p.89). É o que acontece com Laretta e Teresina, com caráter bem distinto, cada uma relaciona-se com Theodor ao seu modo. Num jogo de afetos, ele tem, primeiro, inclinação por uma, e depois por outra. Também a inclinação existe na música. Segundo Schönberg (1922, p.183), cada grau da

Eduard, após ter deduzido que as duas senhoras do quadro deviam ser Lauretta e Teresina, pede pela revelação do enigma: “Mas, intercedeu Eduard, em tudo o que contaste, ainda não encontrei a relação com o magnífico quadro [...]”³⁹¹.

Theodor conta então que, dois anos atrás, antes de deixar Roma, decidira passear a cavalo pela Itália. Pensando em refrescar-se numa locanda à beira da estrada, ouviu ao longe vozes a cantar, e o som de uma *chitarra*. Deteve-se, pois o que ouvia parecia-lhe estranhamente familiar. O canto em *duetto* cessou, uma voz seguiu solo numa *canzonetta* e, a seguir, empreendendo uma fermata com trilos na voz, que oscilavam mais e mais, até que, durante a sustentação de uma longa nota, subitamente, uma voz feminina começou a ralar estupendamente, um homem protestou, o outro riu, outra voz feminina misturou-se à discussão, tudo em italiano. Theodor aproximou-se e, ao chegar por baixo da parreira em caramanchão, viu surgir o abade, que saiu da taberna furioso, maldizendo as fermatas e a diabólica cantora, cujo solo virtuosístico era interminável, fazendo com que ele perdesse a paciência e desse a entrada aos músicos no momento errado: “Que o diabo as carregue, todas as fermatas – todas as fermatas!” [*Hole der Teufel alle Fermaten - alle Fermaten!*] (HOFFMANN, 2004, p.2774).

O abade reconheceu Theodor, aliviando a tensão, como uma nota consoante ao acorde, e ambos entraram na taberna. Lauretta e Teresina igualmente reconheceram o parceiro da viagem, alegraram-se de imediato, e a cena final foi de reconciliação. A cadência, deixada em suspenso na narrativa ao início, aqui se resolveu conclusivamente, uma cadência decisiva, perfeita.

Num plano maior, a narrativa identifica-se com a divisão da forma sonata: a exposição, na qual se apresentam os temas, foi realizada pela *écfrase* do quadro; o desenvolvimento refere-se ao conto sobre a viagem musical pela Itália, e a reexposição, na qual se reapresentam e conciliam os principais temas e na qual o conflito se resolve, apresenta-se na cena do reencontro com o abade e as cantoras, justamente a cena do quadro de Hummel, descrita em *écfrase* ao início, fechando a fermata e a narrativa em ciclo. Entre as partes, os trechos de transição são configurados pelos diálogos de Eduard e Theodor.

escala possui inclinação a tornar-se tônica, ou, pelo menos, de assumir uma posição de maior relevância em alguma região do campo harmônico, e este jogo [*Kampfspiel*] de inclinações, uma luta pelo domínio tonal, é o que torna a peça mais estimulante.

³⁹¹ No original: *Aber, fiel Eduard ein, noch fand ich in allem, was du erzähltest, keinen Zusammenhang mit dem himmlischen Bilde, [...]*. (HOFFMANN, 2004, p.2772)

Além disto, no grande plano, apresenta-se ao final ainda uma grande *coda*: os amigos refletem sobre o aprendizado musical do jovem poeta e sobre a descoberta da música interior. Desta vez, o narrador, livre, como num solo virtuosístico, na cadência final da grande *coda*, resume as principais ideias de toda a experiência, e conclui que a música, é a “Palavra da criação” [*das Schöpfungswort*]:

Todo o compositor lembra-se com certeza de uma poderosa impressão, que o tempo não apaga. O espírito que vive nos sons falou, e esta foi a palavra da criação, que num rompante [*urplötzlich*] despertou o seu espírito semelhante adormecido no interior; irradiou-se poderosamente e nunca mais pode se apagar.³⁹²

No conto *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel*], Theodor fala de uma melodia absoluta, ideal, como Antonia, que o tempo só fez crescer na imaginação. Em seu solo virtuoso, ao final do conto *Die Fermate* [*A fermata*], o mesmo Theodor menciona a “Palavra da criação”, que com seu misterioso poder soube inflamar a sua música interior. Uma vez ouvida, ela desperta as melodias e a imaginação:

Certamente é ela [*das Schöpfungswort*] que, tão excitada, faz parecer que todas as melodias surgidas do interior pertençam somente àquela cantora, que em nós lançou o primeiro raio. Nós a ouvimos e só escrevemos o que ela canta³⁹³.

Ele refere-se às Musas inspiradoras, Antonia, Laretta, Teresina, Olympia e outras tantas que surgem como fadas pelos seus contos. Theodor explica que, quando a fada encantada se despede do poeta, sua figura se transforma em música esplêndida, e “dele nascerão outras melodias, que são somente ela e novamente ela” [*aus ihm werden die Melodien geboren, die nur sie und wieder sie sind*] (HOFFMANN, 2004, p.2779).

Por fim, conclui o seu solo com uma pergunta: “O que é ela, afinal, senão o mais alto ideal, que, saindo do interior, se reflete na estranha forma exterior” [*Was ist sie denn nun aber anders als das höchste Ideal, das aus dem Innern heraus sich in der äußern fremden Gestalt spiegelte*] (op.cit.).

³⁹² No original: *Jeder Komponist erinnert sich wohl eines mächtigen Eindrucks, den die Zeit nicht vernichtet. Der im Ton lebende Geist sprach, und das war das Schöpfungswort, welches urplötzlich den ihm verwandten, im Innern ruhenden Geist weckte; mächtig strahlte er hervor und konnte nie mehr untergehen.* (HOFFMANN, 2004, p.2778)

³⁹³ No original: *Gewiß ist es, daß, so angeregt, alle Melodien, die aus dem Innern hervorgehen, uns nur der Sängerin zu gehören scheinen, die den ersten Funken in uns warf. Wir hören sie und schreiben es nur auf, was sie gesungen.* (op. cit.)

Estas reflexões e ideias se completam dentro da própria obra, como se esta fosse uma grande, coerente, coesa e única obra. À pergunta acima, acrescentamos a sua reflexão extraída do *Certificado de aprendizado de Johannes Kreisler*:

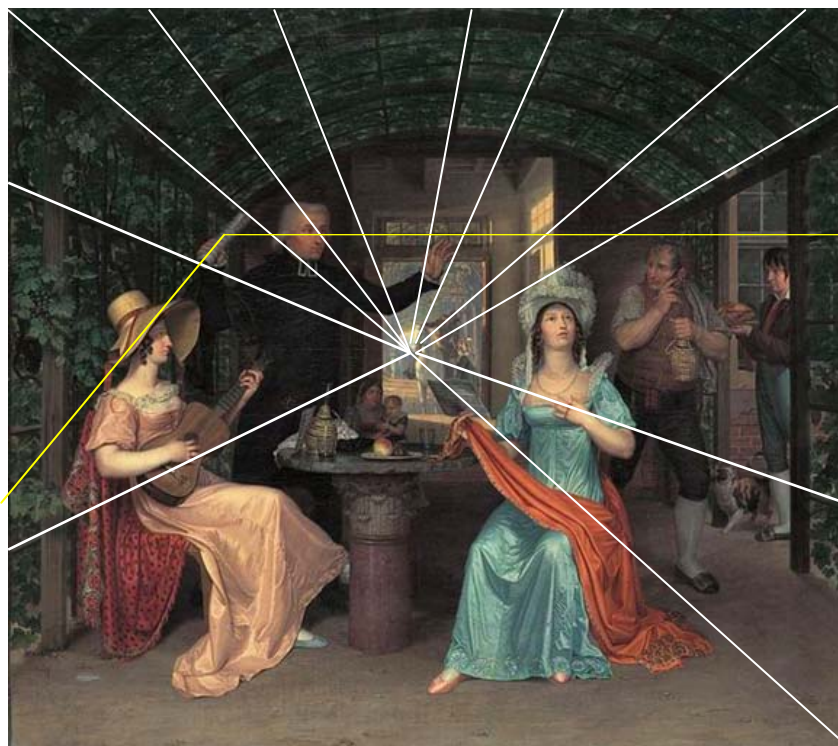
O som habita em toda parte, mas os sons, isto é, as melodias, que falam a linguagem elevada do reino dos espíritos [*die höhere Sprache des Geisterreichs*], habitam apenas no peito humano. [...] O músico, ou seja, aquele, no interior do qual a música se transforma em consciência clara e distinta, está envolvido [*umflossen*] por toda a parte por melodia e harmonia. Não é nenhuma imagem vazia ou alegoria, quando o músico diz que cores, aromas, raios lhe surgem como sons, e ele, em seu entrelaçamento [*Verschlingung*], visualiza um maravilhoso concerto³⁹⁴.

Esta visão de um maravilhoso concerto, cremos ser a visão profética em E.T.A. Hoffmann, que vê a musa por toda parte. O espetacular conjunto da *Companhia musical* de Hummel, sem sombra de dúvida, provocou em Hoffmann um grande impacto, despertando a fantasia e o poder da imaginação [*Einbildungskraft*]. Ao hábil desenhista e observador do *Perspektiv-Hummel*³⁹⁵, como foi carinhosamente apelidado o mestre da óptica e perspectiva em Berlim, não passou despercebido o ponto de fuga, centrado na figura iluminada. Nela Hoffmann viu seu narrador Theodor, o protagonista e também narrador dentro do conto da fermata. Na cena em primeiro plano, viu a musa incorporada naquelas belas figuras femininas. Quiçá a Ernst Theodor também não tenha passado despercebido um segundo ponto de fuga, conforme demonstramos na figura 11:

³⁹⁴ No original: *Der Ton wohnt überall, die Töne, das heißt die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreichs reden, ruhen nur in der Brust des Menschen. [...] Der Musiker, das heißt, der, in dessen Innerem die Musik sich zum deutlichen klaren Bewußtsein entwickelt, ist überall von Melodie und Harmonie umflossen. Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt.* (HOFFMANN, 2004, pp.1794-95)

³⁹⁵ Cf. Artigo de Hans-Joachim Beeskow. *Die Berliner nannten ihn den »Perspektiv-Hummel«.* *Der Maler Johann Erdmann Hummel (1769–1852)*. In: *Lexikon von A-Z zur Berlingeschichte und Gegenwart*. Edition Luisenstadt, 1997, pp.64-67. Disponível em: <http://www.luise-berlin.de/bms/bmstxt97/9710porb.htm> Acesso em 12/02/2016.

Figura 11 – Quadro de J. E. Hummel (*Die Fermate*) com pontos de fuga



Die Fermate (Gesellschaft in einer römischen Locanda)

A Fermata (Companhia numa locanda romana)

Pintor: Johann Erdmann Hummel (1769-1852), aprox. 1814.

Óleo sobre tela, 90,5 x 101,5 cm, Inv. Nr. 9263.

Fonte: Pinacoteca de Munique, disponível em:

<https://www.pinakothek.de/kunst/johann-erdmann-hummel/die-fermate-gesellschaft-einer-roemischen-locanda>

No ponto de fuga secundário (traçado amarelo), encontramos a mão direita do regente, que segura um elemento simbólico: um pergaminho enrolado, semelhante a um manuscrito, funcionando como batuta. Colocando estes dois pontos de fuga em jogo, percebemos as múltiplas funções que Theodor assume: como protagonista, narrador, regente, compositor e autor. O pergaminho, substituto simbólico da batuta do regente, estimula também a mão de Hoffmann, como observador do quadro de Hummel, a produzir a sua *Fermata* (o conto) e conduzir as vozes na narrativa. Poderia passar por uma partitura, com a composição para as vozes, ou um manuscrito, de onde Theodor lê *Die Fermate*, a escritura da produção artística, enfim, a obra. A mão que conduz a obra é a mão do artista, a mesma que a compõe, arranja, escreve. A obra musical, em Hoffmann, como vimos, está no palco, e o processo da sua construção, em foco, o que significa levar ao palco o modo como ela foi sentida e pensada; de

que maneira um motivo simples, mas fecundo, se transforma num todo coeso e brilhante como o conto da fermata. Noutras palavras, uma obra metamusical.

Hoffmann, assim como outros músicos de sua época, estudou a técnica do contraponto, procedimento que está na base da arte da fuga, tão difundida por Bach. Além de tê-la estudado a fundo, conforme verificou o pesquisador e musicólogo Werner Keil³⁹⁶, Hoffmann tinha enorme prazer em criar variações e compôs fugas em suas peças musicais, como é o caso do *Miserere* (1809), uma peça vocal à *capella*. As trinta famosas *Variações de Goldberg* (de Johann Sebastian Bach) foram por ele estudadas e registradas no conto *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* [*Sofrimentos musicais de Johannes Kreisler, o maestro*], publicado em 1810 no *AmZ*, e em 1814 na *Kreisleriana* em *Fantasiestücke*. No conto *Die Fermate*, em quatro momentos o narrador cita a arte da fuga: primeiro, quando narra as aulas que teve em sua infância com o professor organista, que se exibia na execução de tocatas e fugas; segundo, quando relata suas experiências na técnica do contraponto e a chegada das cantoras italianas na cidade:

Com grande fervor ele me instruiu no contraponto, e logo eu compunha as mais artificiosas fugas e tocatas. Justamente uma destas peças de obra minha eu tocava ao meu tio no dia do meu aniversário (havia cumprido dezenove anos), quando o empregado da nossa pousada mais elegante entrou no aposento e anunciou duas damas estrangeiras, recém-chegadas³⁹⁷.

Adiante, quando reconhece que ao ouvir as cantoras italianas, pela primeira vez na vida, escutara a verdadeira música, e naquela noite deita fora todas as fugas e tocatas que havia composto, inclusive as quarenta e cinco variações que ganhara do professor organista. Por fim, durante a viagem, quando já se sente seguro e compõe em variadas formas: “Eu componho com desenvoltura na arte do contraponto, todo o tipo de cançonetas e árias, que Laretta canta, mas só no aposento”³⁹⁸. Assim, não será exagero sugerirmos que Hoffmann, ao observar o quadro e descobrir nele o tema da fermata, bem como os dois pontos de fuga, o

³⁹⁶ Cf. KEIL, Werner. *E.T.A. Hoffmann als Komponist in Bamberg*. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 17 (2009), Org. Hartmut Steinecke, p.114-123, aqui p.121.

³⁹⁷ No original: *Mit dem größten Eifer unterrichtete er mich im Kontrapunkt, und bald setzte ich die künstlichsten Fugen und Tokkaten. Ebensoch ein künstliches Stück von meiner Arbeit spielte ich einst an meinem Geburtstage (neunzehn Jahr war ich alt worden) dem Onkel vor, als der Kellner aus unserm vornehmsten Gasthause ins Zimmer trat, zwei ausländische, eben angekommene Damen ankündigend.* (HOFFMANN, 2004, p.2754)

³⁹⁸ No original: *Ich schreibe, unbekümmert um kontrapunktische Künste, allerlei Kanzonetten und Arien, die Laretta singt, wiewohl nur im Zimmer* (HOFFMANN, 2004, p.2765)

tenha pensado, imaginado, artificiado magistralmente como uma fuga para duas vozes, em múltiplas variações.

Tomando por base as definições tradicionais de fuga³⁹⁹, podemos dizer que ela é a técnica de composição mais desenvolvida do contraponto, surgida no Barroco e aprimorada ao superlativo com Bach. Na exposição da fuga é apresentado um tema (ou os temas) e no desenvolvimento dá-se um jogo de imitações do tema pelas vozes. A ideia de fuga se dá pela voz que conduz o tema, a “fugir” das outras, que a perseguem, num jogo livre de imitações, perguntas e respostas. Também se utilizam os termos “sujeito”, para um tema, e “contra-sujeito”, para um novo tema ou uma nova combinação do mesmo. Como vimos no decorrer desta análise, a voz do sujeito narrador Theodor, acompanhado de Eduard, encontra uma imitação, outro Theodor, no conto dentro do conto, do mesmo modo como no quadro de Hummel vêem-se dois narradores, um que conduz as vozes no grande plano, e outro, no plano menor, ao fundo, iluminado pelo principal ponto de fuga do quadro. O tema da fermata pode ser visto, no contexto das reuniões serapiônticas, já como um segundo tema, pois o primeiro, antes do conto da fermata começar, já estava posto: a obra artística, as produções que os irmãos de Serapião se comprometem a apresentar e discutir. A fermata surge como um procedimento, uma questão da técnica, um efeito, dentro de outra técnica, a cadência. O mesmo se dá com a assimilação da fuga musical, em cujo desenvolvimento são narrados episódios diversos, como um divertimento, com jogo de tensões e fantasias, paixões e intrigas. Ao final, como vimos, as vozes se encontram novamente, o tema da fermata é reapresentado, terminando reconciliadas, e para o fechamento, dá-se a grande *coda*.

Chegamos à *coda* desta análise, bem como do capítulo dedicado à écfrase nos contos de Hoffmann. Caberá aqui reafirmar que, graças à hábil regência, o escritor-músico, músico-pintor, multitalentoso artista soube explorar na literatura o recurso da écfrase com genialidade; entretecer histórias dos mundos que ele vislumbra, com o mesmo virtuosismo com que articula sistemas artísticos, modula conceitos e transporta teorias para diferentes pautas. Cores e sons, imagens visuais e acústicas, formas materiais e virtuais, ideias sensíveis e proposições acadêmicas, tudo integrado pela clave musical.

³⁹⁹ Embora existam procedimentos de fuga tradicionais, não existe apenas um único modelo para a forma fuga, ou um sentido exato para o termo. Ela refere-se mais a uma particular abordagem contrapontística, uma maneira de escrever. Para mais detalhes, remetemos ao curso de contraponto e fuga do Prof. Flávio de Queiroz, do Departamento de Composição, Literatura, e Estruturação Musical da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Queiroz-Fuga_definicoes.pdf Acesso em 22/02/2016.

CONCLUSÃO

Estudar a dimensão ecfrástica nos contos de Hoffmann nos conduziu inevitavelmente a uma abordagem tridimensional da sua obra. Necessário se fez, logo de início, compreender a importância, em separado, e a fecundidade das dimensões visual, musical e literária, na vivência e na obra do autor. Percebemos que, em E.T.A. Hoffmann, a relação entre as artes (incluindo-se aí a literatura), decorre de uma concepção de mundo da vida [*Lebenswelt*] intimamente ligada a sua experiência intermidial. Este mundo que se forma a partir da expressão artística pode ser visto a partir de duas perspectivas: o mundo que pode ser dito em palavras, o verbal, definível através de conceitos (o literário e o jurídico), e o mundo indizível, inefável (a pintura e a música).

Estas duas dimensões cosmogênicas se entrelaçam, gerando terrenos mesclados extremamente férteis. Hoffmann soube explorar o próprio e o estranho, desterritorializando e territorializando espaços, circulando feito Kreisler pelos diferentes sistemas artísticos, oscilando entre o real e o fantástico, o mundo exterior e o interior, da razão e do sentimento, do sentir e do pensar, do dizível e do intuível.

E.T.A. Hoffmann, o compositor da primeira ópera romântica, o antecipador da metafísica da música de Schopenhauer e das descrições nietzschianas do efeito estético, o ensaísta que articula sua crítica tanto formalmente, quanto na ficção, o cientista musical, em buscas experimentais, ganhou projeção também como o criador de um estilo de escrita analítica. Além de crítico musical estudado por reconhecidos musicólogos e estetas musicais, como Hanslick, Charles Rosen e Dahlhaus, foi um poeta cuja habilidade dialógica e imaginação fecunda, cuja técnica e compreensão teórica da hibridação de formas e gêneros transformaram-se em inspiração e exemplo seguido por artistas de todas as esferas. Entre musicistas, contribuiu com sua visão para a compreensão da obra genial de Beethoven, e ocupa lugar de destaque na história da música, formando, através das suas resenhas e narrativas ficcionais, os mais importantes críticos da música erudita, a partir da sua geração. Como escritor, desconvenacionalizou o gênero narrativo, desde as primícias do romance romântico, e é reconhecido como o maior representante do gênero fantástico, seja pela qualidade de seus enredos inusitados, seja pelos malabarismos discursivos que concebeu para moldá-los.

O estudo intermidial da dimensão ecfrástica na ficção hoffmanniana, equacionado a partir de teorias contemporâneas, revelou o ousado emprego da écfrase como referenciação

musical, como gesto musical na narrativa – um gesto sonoro que repercute verbalmente. A detecção de não poucas incidências deste procedimento sugeriu-nos a ampliação do antigo conceito retórico à noção de éfrase musical, especificação que auxiliou no deciframento das sutilezas na engenhosidade do autor, e na demonstração inequívoca de que a fonte primária para o desabrochar da obra é a música. Com Hoffmann, ao se dilatar o espectro de interação entre as artes, o *ut pictura poesis* horaciano revigora a sua atualidade, ao mesmo tempo se impõe ao aforismo a dimensão perdida desde os primórdios da poesia: *Ut musica poesis*, a poesia é (também) como a música.

Se nos ativemos a uma seleção mínima de contos para a demonstração de nossa premissa, a pesquisa no conjunto da obra de nosso autor forneceu material abundante no qual a grande habilidade e sensibilidade poética hoffmanesca surgem através de um singular desafio: o uso da éfrase para descrever o indescritível – o efeito estético da música. Tal como Homero, conforme salientou Lessing⁴⁰⁰, ao tentar descrever a beleza de Helena, Hoffmann, tencionando representar com palavras aquilo que é indizível, descreve o impacto do efeito musical, aquilo que faz o homem transcender a experiência do prazer acústico. Ao pintar a música em suas narrativas, não o faz com adjetivos, o que ataria as asas da imaginação, como diria Lessing. Vale-se de imagens e ideias fantásticas, que nos projetam a um mundo indefinível através de conceitos, ao reino do inefável, no qual os sentimentos só se definem pelo indizível infinito.

“Ah que prazer! Ouvirei todos os recitativos, tudo, como o grande mestre sentiu e pensou em sua alma!”⁴⁰¹, disse o narrador ao ouvir *Leporello*⁴⁰² cantar, no conto *Don Juan*⁴⁰³. O prazer de ouvir tudo (ou de ver tudo de dentro), como o mestre sentiu e pensou, ou seja, a fantástica música de Mozart, que o transporta ao reino do maravilhoso, em Hoffmann vincula-se especularmente ao desejo de compor e exprimir tudo. Na abertura do conto *Der Musikfeind* [*O inimigo da música, 1814*], Hoffmann atreve-se a descrever o processo psíquico da

⁴⁰⁰ “[...] o sábio poeta nos mostra meramente no seu efeito a beleza que ele sentia não poder descrever a partir dos seus componentes” (LESSING, 2011, p.245).

⁴⁰¹ No original: *Ah che piacere! ich werde alle Rezitative, alles so hören, wie es der große Meister in seinem Gemüt empfing und dachte!* (HOFFMANN, 20004, p.1318)]

⁴⁰² Personagem da ópera *Don Giovanni* (1787) de Mozart, composta originalmente em italiano, com libreto de Lorenzo Da Ponte. O libreto em alemão é de Johann Friedrich Rochlitz (1801).

⁴⁰³ O conto de Hoffmann inspirado na ópera homônima *Don Giovanni*, de Mozart, publicado primeiro no *AmZ, Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig (1813), e posteriormente no primeiro volume de *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814).

composição, e fala da glória que é poder apreender tudo *in Sinn und Gedanken* [nos sentidos e na mente]:

É mesmo algo magnífico ser assim tão inteiramente musical, capaz de, como se dotado de um poder especial, manipular com leveza e graça as maiores massas musicais, compostas pelos mestres com os mais variados instrumentos, sem sentir grandes agitações da alma, nem os abalos dolorosos do arrebatamento apaixonado, da melancolia lancinante, apreendendo-as nos sentidos e na mente⁴⁰⁴.

Ao referir-se à apreensão das “maiores massas musicais”, Hoffmann dá à música uma propriedade que é plástica, e quando anseia por manipulá-las com leveza e graça”, refere-se à plasmação dos sons em melodias, nos “mais variados instrumentos”. Como vimos, na sua particular visão, que é serapiôntica, os sons aparecem ao compositor como “cores, aromas, brilhos” [*Farben, Düfte, Strahlen*], e no seu entrelaçamento ele vê um maravilhoso concerto (HOFFMANN, 2004, p.1795). Assim, o artista dos sons [*der Tonkünstler*] é, ao mesmo tempo, o plasmador [*der Bildner*] de Nietzsche e aquele que possui o “fogo grego” [*das griechische Feuer*], inapagável, como os olhos da musa *Donna Anna* em *Don Juan*, “dos quais brotam o amor, a ira, o ódio, o desespero, assim como o foco de uma pirâmide de raios lança faíscas fulminantes”⁴⁰⁵.

No percurso deste trabalho, vimos com Clüver que éfrase e intermedialidade se entrelaçam, e através das articulações de Tomlinson constatamos que também a *Pathosformel* warburgiana se insere no campo dos estudos intermediais. Hoffmann desenvolveu suas ideias intermediais através do “Princípio serapiôntico”, diretamente vinculadas à éfrase, devido à prioridade do visual. Se Siglind Bruhn e Mônica Vermes demonstraram o uso da éfrase na música, as narrativas de Hoffmann, neste campo particular, revelaram-se duplamente ilustrativas, ao propor transferências – de forma ou de conteúdo – da música para a literatura, e da literatura para a música.

William Kumbier (2001, p.338), em seu estudo sobre *Die Fermate* [*A fermata*], chama a atenção para o “sujeito que desaparece” [*disappearing subject*] na narrativa através da éfrase. Com isto, refere-se o teórico não somente ao quadro de Hummel, que se dissolve no

⁴⁰⁴ No original: *Es ist wohl etwas Herrliches, so durch und durch musikalisch zu sein, daß man, wie mit besonderer Kraft ausgerüstet, die größten musikalischen Massen, die die Meister mit einer unzähligen Menge Noten und Töne der verschiedensten Instrumente aufgebaut, leicht und lustig handhabt, indem man sie, ohne sonderliche Gemütsbewegung, ohne die schmerzhaften Stöße des leidenschaftlichen Entzückens, der herzerreißenden Wehmut zu spüren, in Sinn und Gedanken aufnimmt.* (HOFFMANN, 2004, p.1757).

⁴⁰⁵ No original: *Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung, wie aus einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die wie griechisches Feuer unauslöschlich das Innerste durchbrennen!* (HOFFMANN, 2004, p.1318)

interior do contexto da narrativa, como também, e principalmente, ao narrador, Theodor, que tanto em *Rat Krespel* [*Conselheiro Krespel*], como em *Die Fermate* [*A fermata*] perde-se nas teias da trama ficcional. Durante todo o processo de pesquisa e análise comparada da obra hoffmanniana, seja na escrita ensaística ou na ficcional, constatamos a relevância do processo criador, da reflexão e análise das formas e estruturas que constroem e compõem a representação artística. A obra de arte e sua relação com o criador, no enredar e absorver do narrador, ressurgem, elas mesmas, projetando-se do fundo da tela para o primeiro plano, tal como as figuras de Callot, conforme bem observou Hoffmann.

Em 1809, na análise da Quinta Sinfonia de Witt para o *Allgemeine musikalische Zeitung*, chamando a atenção para o alto nível alcançado pela música instrumental, Hoffmann reconhece na sinfonia o seu exemplo supremo: “a sinfonia [...] tornou-se o ponto máximo na música instrumental”⁴⁰⁶, “semelhante à ópera dos instrumentos” [*gleichsam die Oper der Instrumente*]⁴⁰⁷. A analogia entre sinfonia e ópera nos auxilia a encontrar as palavras que exprimem nesta *coda* a relação entre a obra literária de Hoffmann e a música, como vimos, situada na base de todo o seu pensamento criativo.

Jacques Offenbach viu nos contos de Hoffmann uma ópera em potencial, e no autor mesmo, o seu principal solista. Robert Schumann identificou na figura de Kreisler um *Leitmotiv*, e nos contos por onde ele circula, o espaço para o seu desdobramento como personagem e de suas ideias musicais. Muitos outros viram muita música em seus contos, como Léo Delibes, com o balé *Coppellia* (1870), Tchaikovsky, com o balé *Quebra-Nozes* (1892), Wagner, com *Tannhäuser* (1845) e *Os Mestres Cantores de Nürnberg* (1862) etc. Os contos de Hoffmann são como a música, ou, nas palavras de Walter Pater, que ecoam as do próprio Hoffmann, aspiram à condição de música.

Paul Hindemith, inspirado pelo conto “A Senhorita de Scuderi”⁴⁰⁸, compõe sua primeira ópera *full-length* (completa), *Cadillac*, estreada em Dresden em 1926, com *libretto* de Ferdinand Lion. Segundo a resenha abaixo, ela se transforma no epítome da “Nova Objetividade” [*New Objectivity*]. Vejamos o que ela diz:

⁴⁰⁶ No original: *die Sinfonie (...) ist das Höchste in der Instrumentalmusik geworden*. Cf. resenha no *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, de 17 de maio de 1809, dedicada à análise da Sinfonia nr. 5 de Witt.

⁴⁰⁷ Op. cit.

⁴⁰⁸ No original: *Das Fräulein von Scuderi*. HOFFMANN, E.T.A. *A senhorita de Scuderi. Uma narrativa da época de Luís XV*. Novela 1820. Tradução, posfácio e glossário de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Hindemith compõe uma peça musical virtuosa e concertante, como desenvolveu em sua série de peças para música de câmara. Não há qualquer relação direta entre palavra e som, nenhum sentido de empatia [*of empathising*], mas a música está diretamente relacionada à trama [*plot*] através dos seus princípios fundamentais de construção; há uma série de variações, um concertino para duas flautas, uma ária com instrumentos concertantes, um dueto elaborado como um prelúdio e uma fuga e uma *passacaglia*⁴⁰⁹. Neste tipo de formas, a música resulta em termos de música absoluta; sóbria, objetiva e surge isenta [*uninvolved*], contudo está rigorosamente relacionada ao sentido da cena e ao contexto da trama.⁴¹⁰

Como se pode depreender da resenha, Hindemith não fez uma adaptação do conto para a ópera, mas parece antes ter capturado na obra de origem a essência da sua metamusicalidade – uma obra na qual os princípios fundamentais de sua construção estão no cerne da representação. Todas as formas instrumentais citadas: variações, fuga, solos instrumentais (concertino e concertante), árias, duetos, prelúdios, sem exceção, são formas que podemos encontrar em écfrases, nos contos de Hoffmann.

Se tomarmos a “Hoffmanniana” como uma grande ópera musical, dentre os protagonistas, encontramos um trio de solistas que se destaca. Em primeiro lugar, o narrador-protagonista, que surge através da figura do aprendiz. É o artista em formação, questionando o próprio estilo, aprendendo a técnica e a emoção, buscando compreender o mundo das representações através do sentir e do pensar na música, na pintura, enfim, despertando para o mundo da imaginação. Equivalente ao tenor na ópera tradicional, ou um violino, como no *Grand Trio*, o aprendiz recebe os solos mais importantes, pois é ele quem está aberto para o mundo e é através dele que se percorre o drama da vida.

A seguir, a figura do mestre, do sábio, do professor, cujo solo se dá em meio à narrativa, através de interferências reflexivas, orientações, questionamentos em diálogos que ajudam na condução da própria narrativa, como um professor que, sem indicar o caminho, orienta o seu aprendiz para o despertar do seu próprio gênio. Neste sentido, a Hoffmanniana, por refletir-se a si mesma, confrontando-se com os princípios de sua própria construção, constitui-se uma grande ópera didática sobre criação e criatividade.

⁴⁰⁹ Como vimos no tópico sobre a *Pathosformel*, a *passacaglia* é um sinônimo da *chaconne*, uma antiga forma de variação italiana, no qual o tema é repetido obsessivamente pelo baixo *ostinato*. As outras vezes acompanham continuamente o tema com ideias ou motivos variados.

⁴¹⁰ No original: [...] *Hindemith writes a virtuosic concertante music as he had developed in his series of Kammermusiken. There is no direct relationship of word to sound, no sense of empathizing, but the music is directly related to the plot in its fundamental constructive principles; there is a series of variations, a concertino for two flutes, an aria with concertante instruments, a duet worked out as a prelude and fugue and a passacaglia. In such forms, the music becomes worked out in terms of absolute music; it is sober, objective and appears uninvolved, yet is precisely related to the meaning of the scene and the context of the plot.* Resenha da página do compositor. Disponível em: <http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1918-1927/werk/cardillac/> Acesso em 12/02/2016.

Por fim, o terceiro integrante do *Grand Trio*: a figura do gênio, do poeta visionário, do compositor inflamado, do inquieto e inquietante, o criador, o artista, que se debate com a própria criação, ou o maestro Kreisler, que anda em círculos, em *ostinato*, perfazendo uma espiral pelos contos, em busca da melhor ideia que, afinal, se configura nele mesmo, seja como maestro, seja como um *Leitmotiv*.

O maestro [*Kapellmeister*] Johannes Kreisler é também seu mestre, ou Krespel, ou Musewius, ou Cardillac, ou outros, mas é, sobretudo, duplo de si mesmo, pois regente e compositor. Maestro ou *Leitmotiv*, ambos conduzem a obra. Como *Leitmotiv*, ele é o que move a imaginação, o motivo que gera e rege a obra. O regente decide sobre as vozes, timbres, pinta a dinâmica, pausas, fermatas etc. de acordo com a sua interpretação, na mais alta reflexão [*die höchste Besonnenheit*], dominando a técnica, o artifício, a engenhosidade, os estilos, o repertório. O compositor é o artista, o poeta inflamado pelas musas, o sujeito que se entrega à criação, à ponto de desaparecer no interior da própria obra. A musa, claro está, é a própria música, a palavra da criação [*das Schöpfungswort*], melodia incorporada nas diversas figuras femininas, que entoam as mais belas árias, inflamando corações e despertando os fantasmas do espírito da imaginação. Aprendiz, mestre, compositor, o trio solista, *Leitmotiv*, técnica e inspiração, o próprio objeto das representações. A arte mimética metamorfoseada para representar e falar de si mesma, tornando-se metamimética, e as narrativas, musicais, que têm por objeto a arte da música, abrindo o caminho para as narrativas metamusicais.

Num contraponto virtuoso à moda de Bach, os motivos em Hoffmann podem ser encontrados tanto dentro das narrativas, expressos através das ideias dos personagens, como nos personagens mesmos, que incorporam em seu caráter tonalidades, afetos, sensibilidades e propriedades musicais. Na ficção, Hoffmann mistura arte, ciência e filosofia; na teoria, imprime uma linguagem poética que, sem ser descritiva, reveste de uma condição etérea aquilo que passaria por banal, colocando o infinito no mínimo e abrindo espaço para a inspiração e a imaginação.

Do passado longínquo em que foi concebida, a éfrase ressurgiu, nos contos de Hoffmann, insuflada pelo espírito romântico antiemulatório, quebrando paradigmas, cruzando fronteiras de gêneros e de códigos artísticos. Se, na Antiguidade, ela serviu como emblema retórico, e depois, também no ofício da pintura, a sua presença na literatura enriquece e eleva a representação literária ao nível máximo da obra de arte.

Com Hoffmann, a música está no topo da hierarquia entre as artes, e com ele descobrimos o sublime da música absoluta. Sua obra literária, elevada à condição de obra de arte, desenvolve-se como uma grande ópera, com movimentos sinfônicos, árias, recitativos,

música *à capella* e música de câmara, solos, sonatas, corais, polifonias e toda a sorte de “belas melodias pensadas em seu íntimo” [*schöne innig gedachte Melodien*], como diria Weber sobre *Undine*, há exatos duzentos anos.

E.T.A. Hoffmann combinou na literatura a fantasia em elevado grau, o profundo conhecimento da forma musical e a capacidade de escolha das ideias. O sentir e o pensar, o fogo da imaginação [*Einbildungskraft*] e a alta capacidade de reflexão [*Besonnenheit*], aliados como o dionisíaco e o apolíneo, proporcionaram ao poeta a visão profética e a engenhosidade para plasmá-la em poesia.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.
- AL-NAKIB, Mai. Assia Djebar's Musical Ekphrasis. *Comparative Literature Studies*, Pennsylvania, v.42, n. 4, p. 253-276, 2005.
- ANDRIOPOULUS, Stefan. O romantismo e as maravilhosas realidades do magnetismo animal e da clarividência. In: *Aparições espectrais. O idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- BAERT, Barbara. *Wild is the Wind: 'Pathosformel' and Iconology of a Quintessence*. In: *Antwerp Royal Museum Annual vol.2000*. 2010 [2013], p. 9-47. Disponível em: <<https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/390419/2/Annual2010+Baert.pdf>>. Acesso em: 20/03/2016.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1960.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EdUSP, 2000.
- BRAUN, Peter. *E.T.A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker. Biographie*. Düsseldorf/Zürich: Patmos Verlag/Artemis & Winkler Verlag, 2004.
- BROWN, Hilda Meldrum. *E.T.A. Hoffmann and the Serapiontic Principle: Critique and Creativity*. New York: Camden House, 2006.
- BRUHN, Siglind. *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis: nine essays edited by Siglind Bruhn*. New York: Pendragon, 2008.
- CHARLTON, David. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: 'Kreisleriana'; 'The Poet and the Composer'*, Music Criticism. Trad. Martyn Clarke; Org. David Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.8-23, nov. 2011.
- CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura: os formalistas russos*. Trad. de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. 1917, p. 39-56.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de musica absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- _____. *Estética Musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DICIONÁRIO Alemão/Português/Alemão. PAUKER.AT. Disponível em: <www.pauker.at>. Acesso em: 28/02/2016.

DICIONÁRIO ALEMÃO/PORTUGUÊS/ALEMÃO. Porto: Porto Editora, 1985.

DICIONÁRIO AULETE Digital. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 28/02/2016.

DICIONÁRIO DUDEN On-line. Disponível em: <<http://www.duden.de/>>. Acesso em: 28/02/2016.

DICIONÁRIO INGLÊS-PORTUGUÊS. *WordReference.com*. Disponível em: <<http://www.wordreference.com/enpt/rightful>>. Acesso em: 03/03/2016.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FREUD, Sigmund. Das Unheimliche. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V. Wien – Leipzig – Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919. p.297-324.*

_____. O ‘estranho’(1919). In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17, p.233-273.

_____. *O inquietante (1919)*. In: _____. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.

GÜNZEL, Klaus. *E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumente*. Düsseldorf: Claassen Verlag, 1979.

HARICH, Walter. *Dämon Kunst. Das Leben E. T. A. Hoffmanns*. Cap.5. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft G.m.b.H., 1926. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/-7228/5>>. Acesso em: 03/01/2016.

HOFFMANN, E.T.A. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana; The Poet and the Composer*. Music Criticism. (Edição, anotações e introd.) David Charlton. Trad. Martyn Clarke. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____. *Dichter über Dichtungen*.Org. Friedrich Schnapp. München: Heimeran Verlag, 1974.

_____. *Autobiographische Musikalische und Vermischte Schriften. E.T.A. Hoffmann Werke, Band 1*. (Org.) Martin Hürlimann. Zürich: Atlantis Verlag: 1946.

HOFFMANN, E.T.A. *Werke*. (Org.) Mathias Bertram. Berlin: Digib. 4.00.156. Directmedia Publishing GmbH, 2004. *Digitale Bibliothek* ,v.8 (CD-ROM).

_____. O Violino misterioso. In: *Contos fantásticos*. 23. Livro B. Lisboa: Ed. Estampa, 1974.

HOFFMANN, E.T.A. *Reflexões do gato Murr: e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho*, editado por E. T. A. Hoffmann. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

_____. *Zeno.org. Meine Bibliothek*. Disponível em:
<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A>>. Acesso em: 28/02/2016.

HÜRLIMANN, Martin. E.T.A. Hoffmanns Leben. In: *HOFFMANN, E.T.A. Autobiographische Musikalische und Vermischte Schriften*. E.T.A. Hoffmann Werke, Band 1. (Org.) Martin Hürlimann. Zürich: Atlantis Verlag: 1946. p.7-28.

KASTNER, Klaus. E.T.A. Hoffmann. Jurist, Dichter, Musiker. In: *Literatur, Recht und Musik: Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*. Berlin: BWV – Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007. p.72-82.

KAWANO, Marta. E.T.A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven. *Literatura e Sociedade*. Revista da USP, n. 16, p.138-131, 2012.

KLAND, Regina. Das Serapiontische Prinzip – theoretische Ansätze einer Erzählweise und Philosophie. In: *Intermedialität und Synesthesie in der Literatur der Romantik*. Projekt an der Ludwig Maximilians Universität München. (Dir.) Martin Huber; Danica Krunic. Disponível em: <<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-serapionsbrueder/das-serapiontische-prinzip.html>>. Acesso em: 30/03/2016.

KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon ...* Frankfurt/Main: August Hermann der Jüngere, 1802. Disponível em:< <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/fermate.html>>. Acesso em: 10/02/2016.

KOHLHASE, Thomas. ‘Undine’ von Fouqué und Hoffmann. Bemerkung zur Partitur und Entstehung und Ihrer Edition. In: DÜRR, Walther (Org.). *Der Text im musikalischen Werk: Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Walther Dürr (Org.). Berlin: Erich Schmidt, 1998.

KREMER, Detlef. *E.T.A. Hoffmann: Leben Werk Wirkung: Leben - Werk - Wirkung* (De Gruyter Lexikon) Taschenbuch . Berlin;Boston: Walter De Gruyter, 2012.

KUMBIER, William. Besonnenheit, Ekphrasis and the Disappearing Subject in E.T.A. Hoffmann’s ‘Die Fermate’. *Criticism*, v.43, n.3, p.325-339, Summer 2001.

LACHMANN, Peter. *Durchflug: E.T.A. Hoffmann in Schlesien*. Ein Lesebuch. Potsdam: Deutsches Kulturforum östliches Europa, 2011.

LAUSBERG, H. *Manual de Retórica Literária*. Trad.: R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fund. Caloust Gulbenkian, 1966. v.1, 2.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LOPEZ, José Sanchez. *Cuentos de Música e Músicos*. Ed. e trad. José Sanchez Lopes. Madrid: Akal, 2003.

MERSIOVSKY, Gertrud. *Organo pleno e retórica musical nos prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Dois Passos, 2005.

MEYERS HANDBUCH ÜBER DIE MUSIK von Heinrich Lindlar. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1966.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebelo do. A palavra pintada: A efrase na tratadística da pintura no século XVI. *Revista de Arte e Arqueologia* do PPG do Depto. de História, UNICAMP, n. 9, p. 7-22, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; RUTHNER, Simone. O Sentir e o Pensar em E.T.A. Hoffmann. *Revista Litteris*, n.8, p. 312-331, set. 2011. ISSN: 19837429. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/51410346/312-o-inimigo-da-masica-a-o-sentir-e-o-pensar-em-eta-hoffmann-3>>. Acesso em: 03/02/2016.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; RUTHNER, Simone. *A dimensão intermidial em contos de Hoffmann. e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v.3B, n. 3, set./dez. 2012. Disponível em: <http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/47/pdf_293>. Acesso em: 03/02/2016.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; RUTHNER, Simone. A metafísica da música entre a filosofia do séc. XIX e a contística de E.T.A. Hoffmann – Um estudo do efeito estético musical em O inimigo da música. *Revista Philologus*, ano 20, n. 60, supl. 1. Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez. 2014, p.298-315. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/revista/60supl/024.pdf>>. Acesso em: 03/02/2016.

RECLAMS KAMMERMUSIKFÜHRER von Hans Renner. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1980.

RUTHNER, Simone. E.T.A. Hoffmann e Aby Warburg: Relações entre a Pathosformel e o Princípio Serapiôntico. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS GERMANISTAS, 1., São Paulo, 2015. *Anais...* São Paulo: ABEG, USP, 2015. p.213-220. Disponível em: <<http://germanistik-brasil.org.br/wp-content/uploads/2016/05/Simone-Ruthner.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2016.

RUTHNER, Simone. Música, a palavra da criação – Um estudo de “A Fermata” de E.T.A. Hoffmann.. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. 17, n.5, p.615-632, 2013. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/cnlf/05/48.pdf>. Acesso em: 03 set. 2014.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Harvard: Harvard University Press, 1998.

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Trad. José Laurênio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

SAFRANSKI, Rüdiger. *E.T.A. Hoffmann – Das Leben eines skeptischen Phantasten*. Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2000.

_____. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia*. Trad. William Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SALGADO, Ilma de Castro Barros e. *Formas Intercomunicacionais em Pedro Nava: o signo verbal e o pictórico*. Ilustrações Pedro Nava. Juíz de Fora (MG): Funalfa, 2014.

SCHNAPP, Friedrich. *Dichter über Dichtungen*. Org. Friedrich Schnapp. München: Heimeran Verlag, 1974.

SCHER, Steven Paul. *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)*. (Org.) Walter Bernhart; Werner Wolf. Amsterdam; New York, NY: Rodopi, 2004.

SCHRÖTER, Jens. Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb:Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação, III PT.*; Crítica da filosofia kantiana; Parerga e Paralipomena, cap. V, VIII, XII, XIV. Trad. W.L. Maar e M.L. Mello e O. Cacciola. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TOMLINSON, Gary. Five Pictures of Pathos. In: *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*. Philadelphia: PENN, University of Pennsylvania Press, 2004.

VERMES, Mônica. *Crítica e Criação- Um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VIDEIRA, Mário. Crítica musical enquanto teoria estética em E.T.A. Hoffmann. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 8, p. 91-105, abr. 2010.

_____. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VOLOBUEF, Karin. E.T.A. Hoffmann e Machado de Assis: Literatura e Música. *Contexto*, ano 12, p.25-33, 2004.

_____. *Frestas e Arestas: a prosa de ficção no romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

WAHRIG DEUTSCHES WÖRTERBUCH. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1986/1991.

WALDENFELS, Bernhard. Lebenswelt als Hörwelt. In: WALDENFELS, Bernhard. *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1999. v. 3, p.179-200. Disponível em: <http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=69&rubrik=7>. Acesso em: 29/11/2015.

WALDENFELS, Bernhard. *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Entrevista com Stephanie Metzger para a rádio BR-Bayern2 em 20.01.2012. Disponível em: <<http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/artmix-galerie940.html>>. Acesso em: 30/01/2016.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. (Org.) L. Waizbort, trad. L. B. Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEIGEL, Sigrid. *Pathosformel und Oper*. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel. [S.l.: s.n., 20--]

ANEXO A

Tale à la Hoffmann

Quadro de Paul Klee (1921), inspirado no conto

O pote de ouro [Der goldene Pot, 1814]



Aquarela, grafite, e tinta de impressão transferida para o papel emoldurado com chapa de metal, fosco e papelão.

Dimensões: 15 7/8 × 12 5/8 in. (40.3 × 32.1 cm)

Linha de crédito: The Berggruen Klee Collection, 1984, Nr. acesso: 1984.315.26

ANEXO B

Gravuras de Carl Friedrich Thiele para a fábula

Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot
[*Princeza Brambilla. Um capriccio segundo Jakob Callot*]

E.T.A. Hoffmann, Breslau, 1821.

Primeira publicação no jornal

Morgenblatt für gebildete Stände (Stuttgart), 14. Jg., Nr. 20, 1820.

1º capítulo



2º capítulo



3º capítulo



4º capítulo



5º capítulo



6º capítulo



7º capítulo



8º capítulo



Com 8 gravuras em água-forte, segundo modelos originais de Callot e orientações de E.T.A. Hoffmann

Fonte: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/prinzessin-brambilla-3105/1>

ANEXO C

Bedlam

Quadro nr. 8 da série *The Rake's Progress: 8. The Rake in Bedlam*
de William Hogarth (1734)



Gravura em Óleo

Cortesia de Sir John Soane (Museum de Londres)

Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/hogarth/hogarth-hogarths-modern-moral-series/hogarth-hogarths-0>