

Capítulo 1

E. T. A. Hoffmann e a *Kreisleriana*

1.1. E. T. A. Hoffmann: escritor, músico e crítico

Nascido em 1776, em Königsberg, cidade da Prússia, hoje Kaliningrado, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann dedicaria praticamente sua vida inteira às artes, mais particularmente à música e à literatura. Sua paixão pela música seria marcada até mesmo em seu nome: aos 28 anos, Hoffmann substitui “Wilhelm” por “Amadeus”, em homenagem ao compositor Wolfgang Amadeus Mozart, cunhando assim o nome que ficaria conhecido pela posteridade como pertencente àquele que foi um dos maiores escritores de contos fantásticos, representativos do romantismo alemão.

Desse modo, não é de se estranhar que a obra literária de E. T. A. Hoffmann seja permeada por temas e personagens do universo musical: já em sua primeira obra literária, o conto *Ritter Gluck: Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809* [Cavaleiro Gluck: Uma lembrança do ano 1809], publicado na coletânea *Fantasiestücke* (1814), encontramos o compositor alemão Christoph Willibald Ritter von Gluck como um dos personagens, por meio da qual Hoffmann estabelece uma reflexão sobre o processo de criação e recepção de obras musicais, entre outros temas que também estariam presentes em seus escritos “musicais” posteriores (cf. KNÖFERL, 2015, p. 15).

Assim como muitos dos textos da *Kreisleriana*, esse conto havia sido inicialmente publicado no *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ), um dos principais periódicos da época especializados em música, o que sinaliza o fato de que a atividade literária profissional de Hoffmann teve início no mesmo contexto de sua atividade de crítica musical. Vemos, portanto, que a abordagem das questões estético-musicais em seus textos literários ganha direcionamento e consistência a partir das atividades de composição e crítica musical exercidas pelo autor, as quais, por sua vez, foram possíveis graças à formação musical intensa, recebida por ele desde sua infância.

Segundo algumas fontes (cf. CHARLTON, 1989, p. 5), Hoffmann teria iniciado sua prática de piano com seu tio Otto Wilhelm e, posteriormente, tido aulas com C. G. Richter, um excelente intérprete de Bach, aprendido harmonia e violino com C. Glatau e contraponto com C. W. Podbielski, intelectual conhecido e organista da Catedral de Königsberg. Apesar do

talento demonstrado desde cedo, Hoffmann seguiu a carreira de jurista, que lhe garantiu segurança econômica e social e lhe permitiu seguir, paralelamente, a carreira literária e musical. Segundo Kremer, esse caminho era tão comum entre os escritores, devido à estabilidade e prestígio que proporcionava, que é até mesmo possível falar de uma “geração de escritores-juristas”, que teria marcado a vida literária na Alemanha à época do romantismo (2007, p. 12).

Mesmo com as obrigações que exigia sua formação como jurista e, mais tarde, seu trabalho no tribunal, a dedicação às artes sempre foi uma constante em sua vida. Durante o período em que cursou Direito na Universidade de Königsberg (1792-1795), Hoffmann deu aulas de música e escreveu suas primeiras composições. Também nesse período, ele teria se dedicado à prática de pintura e, entre 1795 e 1796, escrito suas primeiras obras literárias, os romances *Cornaro: Memoiren des Grafen Julius von S.* [Cornaro: Memórias do Conde Julius von S.] e *Der Geheimnisvolle* [O Misterioso], que, como outros escritos, não foram conservados. É assim que podemos identificar nas cartas escritas neste período a seu amigo de infância Theodor Gottlieb von Hippel, a sua paixão pela literatura, pela pintura e, principalmente, pela música. Constantemente, em suas cartas, Hoffmann acentua a unidade das artes: “Meine Musik – mein Malen – meine Autorschaft” [minha música – minha pintura – minha autoria] (apud STEINECKE, 2009, p. 3), unidade que posteriormente marcaria não só sua escrita literária, como vimos acima, mas também suas obras musicais, em que percebemos sua intensa relação com o universo literário, em especial na produção operística, como a ópera *Undine* (1814), baseada no conto de Friedrich de la Motte Fouqué.

Os anos iniciais do exercício de sua carreira jurídica foram marcados pelo esforço em conciliar suas atividades no tribunal com sua carreira musical. Em sua primeira estadia em Berlim, onde trabalhou como estagiário no supremo tribunal [Kammergericht] entre 1798 e 1800, Hoffmann pôde dar continuidade aos estudos de composição, por meio de aulas com o compositor Johann Friedrich Reichardt e, assim, compor sua primeira obra musical de maiores proporções, o *Singspiel Die Maske* [A máscara]. Em Poznán (1800-1802), onde trabalhou como juiz e conselheiro do governo [Regierungsrat], ele compôs a música para o *Singspiel* de Goethe *Scherz, List und Rache* [Gracejo, Astúcia e Vingança], apresentada várias vezes, além de sonatas, um oratório, uma missa e algumas outras peças. Também em Varsóvia, para onde se mudou em 1804, Hoffmann trabalhava na parte da manhã no tribunal e, durante o resto do dia, se dedicava à música: além de ter composto uma série de obras (uma ópera, uma missa, uma sinfonia, bem como a música para o *Singspiel* de Clemens Brentano *Die lustigen Musikanten*), realizou apresentações como regente e ajudou a fundar a Sociedade Musical, que se tornou em pouco tempo centro da cena musical de Varsóvia.

Com a perda de seu cargo e sua casa, devido à invasão das tropas napoleônicas em 1806, Hoffmann precisou se mudar novamente para Berlim, enquanto sua esposa e sua pequena filha, que faleceria pouco tempo depois, permaneciam em casa de parentes em Poznán. Após um período de desemprego e aperto financeiro, Hoffmann conseguiu em 1808 o cargo de diretor musical de um teatro em Bamberg, o que fez com que a música se tornasse, então, o centro de sua vida. Apesar de não ter permanecido muito tempo no cargo por conta de problemas com os integrantes da orquestra, consegue se estabelecer no cenário musical, passando a trabalhar como compositor ocasional do teatro e como professor de piano e de canto.

É nessa época que Hoffmann se torna profissionalmente ativo como escritor. Em 27 de janeiro de 1808, ele escreve em seu diário: “Minha carreira literária parece ter começado” (apud LIEB, 2015, p. 3). Partindo de sua experiência como compositor e regente, Hoffmann publica no periódico AMZ, localizado em Leipzig, o conto *Ritter Gluck* (1809) e começa, a partir de então, a escrever resenhas para a mesma revista, como a resenha à *Quinta Sinfonia* de Beethoven, publicada em 1810.

Entre 1809 e 1814, Hoffmann escreveu cerca de 30 resenhas sobre obras musicais (ao todo, somam-se pouco mais de 50 resenhas), quase todas para o AMZ. Somente após ter se firmado como crítico musical de certo renome é que ele pôde publicar outras obras literárias na revista (cf. LIEB, 2015, p. 3), como alguns dos textos da *Kreisleriana* e outros que mais tarde também estariam presentes na *Fantasiestücke*, entre eles o conto *Don Juan* (1813), que igualmente tem como ponto central a música. Sua atividade literária profissional nasceu, portanto, de sua carreira como músico, assim como sua crítica musical teve como ponto inicial sua escrita literária. A respeito da íntima relação de suas obras literárias e a música, Günzel comenta:

Através da música é que Hoffmann se torna poeta, ela ficou sendo a *condito 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 (GÜNZEL, 1979, p. 11 apud RUTHNER, 2016, p. 17, tradução de Simone Ruthner).

No período em que a maioria dos textos da *Kreisleriana* foi escrita e publicada, Hoffmann dedicou-se intensamente à composição, à crítica musical e à escrita literária, além de ter trabalhado paralelamente como diretor musical em Dresden e em Leipzig, entre 1813 e 1814. Algumas das principais obras literárias e musicais de Hoffmann provêm dessa fase, como

a ópera *Undine*, os contos *Der goldene Topf* [O vaso de ouro], *Der Magnetiseur* [O magnetizador] e *Die Automate* [Os autômatos].

Após ser despedido do cargo de diretor musical e, conseqüentemente, ver-se em precária condição financeira, Hoffmann volta a servir ao Estado como juiz, mudando-se com a esposa para Berlim, onde permanece até sua morte em 1822. Apesar do trabalho diário no tribunal, a maior parte de sua obra literária foi publicada nesse período, como o romance *Lebens-Ansichten des Katers Murr* [Opiniões do gato Murr sobre a vida] (1819-21), em que vemos não só o reaparecimento do compositor Johannes Kreisler, mas também a abordagem de algumas das questões que são centrais na *Kreisleriana*, como o valor transcendente da música e a falta de sensibilidade da sociedade burguesa para as artes (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 48).

Assim, o diálogo estabelecido entre as instâncias musical e literária, a partir da experiência artística multifacetada de Hoffmann, seria o alicerce não somente dos textos literários de início de carreira, publicados nos mesmos periódicos de suas resenhas, mas também se faria presente em suas obras posteriores, já na fase madura de seu percurso literário. Nesse sentido, a *Kreisleriana* pode ser considerada um dos primeiros pontos de encontro entre essas duas instâncias, mais particularmente entre a reflexão estética desenvolvida no contexto do romantismo alemão e as questões que se colocavam no âmbito da crítica musical.

1.2. Os textos da *Kreisleriana*

O percurso profissional de Hoffmann nos mostra que sua escrita literária e sua atividade de crítica musical estiveram intrinsecamente ligadas. Seus escritos críticos sobre música revelam não só a habilidade literária do autor, mas também uma consciência sobre o pensamento filosófico-literário da época que deriva de sua íntima relação com literatura, do mesmo modo como vários de seus contos espelham sua condição de crítico musical, apresentando, muitas vezes, reflexões acerca das mesmas questões tratadas em seus escritos críticos.

Uma de suas obras em que os limites entre crítica musical e literatura encontram-se mais difusos é a *Kreisleriana* (1814-1815), em cujos textos podemos localizar, na voz da personagem Johannes Kreisler, a discussão sobre questões relevantes para a crítica musical de sua época. Como vimos, a maioria desses textos teve sua primeira publicação em periódicos especializados em música antes de serem reunidos e publicados em conjunto na *Fantasiestücke* (1814-15), como é o caso do texto n. 1 “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden” [Os sofrimentos musicais do mestre de capela Johannes Kreisler], publicado no AMZ em 1810, e o

texto n. 3 “Gedanken über den hohen Wert der Musik” [Reflexões sobre o elevado valor da música], publicado no mesmo periódico em 1812, com o título de “Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Werth der Musik”. Já o texto n. 4 “Beethovens Instrumentalmusik” [A música instrumental de Beethoven], publicado em 1813 no *Zeitschrift für die elegante Welt* (ZEW), está ainda mais ligado à crítica musical, tendo sido elaborado a partir das resenhas à *Quinta Sinfonia* e aos *Trios Op. 70* de Beethoven, publicadas no AMZ em 1810 e 1813, respectivamente.

Não só a maioria dos textos da *Kreisleriana*, mas também a maior parte dos escritos críticos de Hoffmann foi publicada no AMZ. Com sede em Leipzig, o AMZ foi fundado pela editora Breitkopf & Härtel em 1778 e existiu até 1848. É considerado o mais importante periódico musical do final do século XVIII e início do XIX, chegando a ter cerca de 130 colaboradores nos primeiros dez anos de sua existência (cf. VERMES, 2007, p. 39). A importância desse periódico reside, entre outros motivos, em seu papel de divulgação das novas ideias sobre a música, em especial das obras instrumentais de Beethoven: a primeira década do periódico foi voltada, primordialmente, para a “aceitação do gênio de Beethoven como algo a ser considerado para além de critérios normais” (CHARLTON, 1989, p. 14) e foi, em parte, através da tentativa de entender sua música que o romantismo musical começou a se articular.

Nas resenhas dedicadas às obras de Beethoven, e, conseqüentemente, no texto da *Kreisleriana* que parte dessas resenhas, Hoffmann defende, a partir da análise e defesa da música de Beethoven, a música instrumental como “a mais romântica de todas as artes”, “a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o infinito” (HOFFMANN, 2006, p. 52), o que nos remete diretamente ao bojo da reflexão estética realizada no primeiro romantismo (*Frühromantik*), por escritores como F. Schlegel e Novalis. Assim, ao buscar justificar a genialidade de Beethoven, Hoffmann aborda a discussão que se colocava no âmbito da crítica musical acerca da música instrumental e de sua autonomia estética, bem como do processo de criação do gênio, estabelecendo “um elo entre a crítica romântica – que não encontrara inicialmente um repertório romântico musical equivalente – e uma música na qual tal abordagem é plenamente pertinente” (VERMES, 2007, p. 41).

Também no centro de toda a *Kreisleriana* está a defesa da música como arte romântica (em especial a instrumental, mas não somente), o que seria, em última análise, segundo Charlton (cf. 1989, p. 7), o objetivo final de todo escrito de Hoffmann sobre música. Essa defesa, por um lado, está relacionada à valorização estética da música instrumental, gênero que era até pouco tempo considerado inferior e que, com o processo de autonomização da música e de sua legitimação estética, que se desenvolvia desde as últimas décadas do século XVIII, foi levado

à condição de arte mais elevada (cf. VIDEIRA, 2009, p. 3). Por outro lado, vemos que, na *Kreisleriana*, Hoffmann não se restringe à valorização da música instrumental, buscando defender o caráter elevado (e até mesmo sagrado) da música em geral, diante da insensibilidade do filisteu – nome pejorativo usado para designar o burguês – que a utilizava como mero meio de entretenimento. Essa defesa está, por sua vez, ligada ao processo citado de autonomização e legitimação da música, o que será apresentado de forma sucinta no item 3 deste capítulo, em que abordaremos a dimensão crítica da *Kreisleriana*. Já a relação da figura do artista e a do filisteu será abordada brevemente no item 4.

Publicados de forma esparsa nos periódicos AMZ e ZEW, os textos de Hoffmann que tinham em comum, principalmente, essa abordagem em relação à música, além do caráter literário, foram reunidos e publicados em conjunto na primeira parte da *Kreisleriana* (denominada *Kreisleriana Nro. 1-6*), inserida no primeiro volume da obra *Fantasiestücke in Callot's Manier* [Peças fantásticas à maneira de Callot], de 1814. Assim como a introdução, os textos “Ombra adorata!” e “Der vollkommene Maschinist” (n. 2 e n. 6) foram publicados pela primeira vez na *Fantasiestücke*, enquanto os outros quatro já haviam tido a primeira publicação nos periódicos. Entretanto, apesar dos textos “Beethovens Instrumentalmusik” e “Höchst zerstreute Gedanken” (n. 4 e n. 5) terem sido publicados primeiramente na ZEW, há registros de que Hoffmann já previa sua inserção no conjunto da *Kreisleriana* (cf. GESS, 2015a, p. 16).

Somente em 1815, no quarto volume da mesma coleção, é publicada a segunda parte (igualmente com seis textos¹). Diferentemente da primeira, todos os textos da segunda parte foram concebidos já com vista à publicação na *Fantasiestücke*, apesar de alguns terem aparecido antes nos periódicos *Die Musen* e AMZ. Em 1819 é lançada uma edição revisada em dois tomos, sendo que as duas partes da *Kreisleriana* permanecem em volumes distintos. As tabelas a seguir apresentam informações mais detalhadas sobre o local e data da primeira publicação dos textos²:

¹ As duas cartas da segunda parte da *Kreisleriana* podem ser consideradas pertencentes a um mesmo texto, tendo sido publicadas juntas no jornal *Die Musen*. Um argumento a favor dessa numeração está na simetria resultante entre as duas partes da *Kreisleriana* (cf. GESS, 2015b, p. 35).

² Informações sobre os locais e datas de publicação a partir de Charlton (1989).

Tabela 1: Textos da primeira parte da *Kreisleriana*

Título	Local da primeira publicação	Data da primeira publicação
(1) <i>Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden</i>	AMZ, xii	26.9.1810
(2) <i>Ombra adorata!</i>	<i>Fantasiestücke</i> , i	1814
(3) <i>Gedanken über den hohen Wert der Musik</i>	AMZ, xiv	29.7.1812
(4) <i>Beethovens Instrumentalmusik</i>	ZEW	9-11.12.1813
(5) <i>Höchst zerstreute Gedanken</i>	ZEW	4-8.1.1814
(6) <i>Der vollkommene Maschinist</i>	<i>Fantasiestücke</i> , i	1814

Tabela 2: Textos da segunda parte da *Kreisleriana*

Título	Local da primeira publicação	Data da primeira publicação
(7) <i>I. Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler</i> <i>II. Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn</i>	<i>Die Musen</i> , iii	1814
(8) <i>Kreislers musikalisch-poetischer Klub</i>	<i>Fantasiestücke</i> , ii	1815
(9) <i>Nachricht von einem gebildeten jungen Mann</i> ³	AMZ, xvi	16.3.1814
(10) <i>Der Musikfeind</i>	AMZ, xvi	1.6.1814
(11) <i>Über einen Ausspruch Saccinis und über den sogenannten Effekt in der Musik</i>	AMZ, xvi	20.7.1814
(12) <i>Johannes Kreislers Lehrbrief</i>	<i>Fantasiestücke</i> , ii	1815

Um dos eixos centrais que une esses textos é o mestre de capela Johannes Kreisler, personagem criado por Hoffmann para o AMZ e usado por ele para assinar alguns de seus textos (os textos n. 3, 5 e 9 da *Kreisleriana*), dando nome ao ciclo. Na introdução à primeira parte, por meio da figura do editor, Kreisler é apresentado como um regente e compositor sobre o qual se sabe muito pouco: apenas sobre seu excesso de fantasia e suposta loucura, como também que desaparecera misteriosamente, deixando como espólio somente alguns escritos esparsos, que seus amigos decidem compartilhar. Em meio às reflexões sobre música, desenvolvidas nos

³ Publicado na AMZ com o título *Nachricht von einem gebildeten, jungen Mann. Aus den Papieren des Kapellmeisters, Johannes Kreisler.*

escritos através da voz de Kreisler⁴, o leitor recebe fragmentos da história do mestre de capela que não permitem a reconstrução de sua trajetória, permanecendo fragmentária até o fim.

Mesmo que seus textos tenham origens diversas, é possível localizar uma unidade na *Kreisleriana*, não só na figura de Kreisler, constante em todo o ciclo, mas, principalmente, em seus motivos e temas abordados. Na primeira parte, por exemplo, o texto n. 1 (“Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden”) apresenta o contraste entre o valor dado pelo artista à arte e a incompreensão da sociedade burguesa, que a relega à categoria de mero entretenimento. Esse mesmo tema é retomado no texto n. 3 (“Gedanken über den hohen Wert der Musik”), dessa vez em tom irônico. Ainda na primeira parte, o texto n. 2 (“Ombra adorata!”) trata de um tema que reaparecerá também no texto n. 4 (“Beethovens Instrumentalmusik”): o caráter sublime da música e sua relação com um reino espiritual [Geisterreich], livre das misérias terrenas.

Também os textos da segunda parte estão intimamente ligados àqueles da primeira (cf. CHARLTON, 1989; GESS, 2015b): a introdução à segunda parte retoma e desenvolve circunstâncias do desaparecimento de Kreisler que havia sido mencionado na introdução à *Kreisleriana Nro. 1-6*; a carta do Barão Wallborn a Kreisler (n. 7) retoma pontos apresentados no texto n. 1 quanto à condição do artista; os textos n. 9 (“Nachricht von einem gebildeten jungen Mann”) e n. 10 (“Der Musikfeind”) assemelham-se, em sua crítica ao virtuosismo vazio, à sátira sobre as opiniões do filisteu no texto n. 3; o texto n. 2 e o n. 8 (“Kreislers musikalisch-poetischer Klub”) tratam igualmente de experiências musicais específicas de Kreisler, enquanto os textos n. 4 e n. 11 (“Über einen Ausspruch Saccinis und über den sogenannten Effekt in der Musik”) são reflexões em tom mais sério e objetivo sobre a música instrumental e a ópera moderna, respectivamente⁵.

Veremos, porém, que a unidade da *Kreisleriana* vai ainda além de sua temática e se revela igualmente em sua dimensão literária. Apesar de terem sido concebidos no contexto da crítica musical, em que a discussão sobre música está em primeiro plano, os textos da *Kreisleriana* são, por fim, inseridos em um contexto em que o caráter literário é predominante, estando ao lado de obras literárias que não haviam sido publicadas em periódicos musicais, como *Der goldene Topf*. Assim, por detrás da *Kreisleriana*, há intenções literárias colocadas desde o “prefácio” de Hoffmann sobre o estilo de Jacques Callot e que se delineiam por entre

⁴ Apesar de ser possível localizar a voz autoral de Kreisler nos textos da primeira parte, mesmo naqueles em que prevalece o tom irônico, há certa ambiguidade quanto à autoria dos textos na segunda parte, com referências a Kreisler na terceira pessoa (cf. CHARLTON, 1989, p. 26; CHANTLER, 2006).

⁵ Como nosso objetivo está na tradução dos textos que compõe a primeira parte, abordaremos aspectos da segunda parte somente na medida necessária para o entendimento dos textos a serem traduzidos.

todas as obras da *Fantasiestücke*. Em muitos de seus aspectos formais podemos encontrar, desse modo, um diálogo não somente com o estilo de Callot, mas também com o programa romântico de uma “poesia universal progressiva” (o que será abordado no item 1.4.).

Assim, tanto a dimensão crítico-musical quanto a dimensão literária da *Kreisleriana* devem ser igualmente consideradas no estudo da obra, tendo em vista que uma depende, inclusive, da outra: a crítica musical de Hoffmann é, sobretudo, uma *crítica expressa como literatura*, que exerceria influência em compositores-críticos como Schumann, que, como Hoffmann, estavam empenhados no estabelecimento de uma nova crítica musical e em defender a música do “filistinismo” burguês (VERMES, 2007, p. 14). Ao mesmo tempo, vemos que a união de crítica e literatura está em consonância com o projeto literário romântico, que tem como um de seus aspectos a dissolução da fronteira entre os gêneros. A seguir, desenvolveremos, de forma introdutória, alguns pontos relacionados a essas duas dimensões que serão relevantes para o estabelecimento da postura tradutória.

1.3. Dimensão crítico-musical: A música como arte romântica

Ao longo do século XVIII, as mudanças de ordem social ligadas à consolidação de uma classe média burguesa refletiram sobremaneira na forma de produção e consumo de música e de arte em geral. Assim como ocorreu com o desenvolvimento do “mercado literário”, estimulado pelo amplo crescimento do público leitor, o desenvolvimento da indústria musical – com a crescente demanda de aulas de música e concertos (e, com isso, maior venda de partituras, fabricação de instrumentos etc.) – acarretou mudanças na posição social do compositor, bem como em sua relação com o público. Se por um lado, o artista, que antes estava circunscrito nos domínios de uma corte ou de círculos religiosos, havia conquistado a possibilidade de maior independência e *status* social, por outro, tinha agora sua arte sujeita às leis de mercado e via-se, desse modo, propenso a buscar o agrado do público, continuando, portanto, sem autonomia para a criação de suas obras (cf. WILLIAMS, 1969).

Embora a música fosse tida pela classe burguesa como elemento importante na formação do indivíduo, o que inclusive foi um dos principais fatores que impulsionaram o desenvolvimento da indústria musical, ela acabou sendo tratada de forma supérflua pelo grande público, como qualquer outro bem de consumo. A crítica musical, dependente da existência da imprensa periódica e, conseqüentemente, do desenvolvimento dessa indústria musical, acompanhava os interesses do público, buscando igualmente na música “luxo, refinamento, fantasia e sentimento”, uma música que “mobiliza pelos sentidos” (VERMES, 2007, p. 33).

Segundo Vermes, se inicialmente o crítico era aquele “que traduzia a música ao público, tendeu a tornar-se alguém que traduzia o anseio do público em matéria de música” (2007, p. 40). Assim, embora devamos considerar o papel formativo do mercado e da crítica, quem por fim ditava as leis era o público, cujo gosto recaía nas obras de fácil apreensão.

No final do século XVIII, surge a tentativa, por parte de periódicos musicais como a AMZ, de reverter essa situação e elevar a discussão sobre música (cf. VERMES, 2007, p. 39-40). É assim que vemos como principal elemento de crítica musical na *Kreisleriana* a valorização da música frente a sua crescente banalização e simplificação. No texto “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden”, por exemplo, encontramos a crítica explícita à forma como a sociedade burguesa se apropria da música: ao lado da mesa de carteados, do chá e ponche, toca-se um pouco de música para a exibição dos talentos e para a diversão dos presentes. Em meio a essa cena, o verdadeiro artista, que de fato compreenderia o valor da música, sofre impotente. Em “Gedanken über den hohen Wert der Musik”, é apresentado em forma de sátira o pensamento típico do filisteu sobre música, que, em conformidade com o pensamento iluminista, busca nela uma utilidade para a sociedade. A música é considerada, assim, apenas um meio de divertimento e distração nos momentos de lazer e descanso e, portanto, inferior às atividades “úteis” à sociedade.

A crítica à banalização da música por parte do público e ao tratamento superficial dado pela crítica musical setecentista configura-se na *Kreisleriana*, por um lado, na defesa da necessidade de reflexão e ponderação (tanto em seu processo criativo quanto em sua recepção) e, por outro, na defesa de seu caráter transcendente e espiritual. Esses dois aspectos estão, por sua vez, no centro do pensamento filosófico-literário romântico, e é justamente através do conceito de “romântico”, desenvolvido no âmbito da literatura, que Hoffmann expressa na *Kreisleriana* suas ideias sobre música. Segundo Schnaus, “Hoffmann utiliza o conceito ‘romântico’ como um patrimônio público literário e estético, sem explicá-lo ou defini-lo” e pressupõe, assim, “que se deva compreender esse conceito (que já tinha um longo processo de desenvolvimento) no sentido das correntes literárias do início de 1800 (Irmãos Schlegel, Tieck, Novalis)” (apud VIDEIRA, 2009, p. 148-149).

As novas configurações de produção e consumo de arte foram acompanhadas de uma “transformação radical nas ideias a propósito da arte, do artista e do lugar que lhes cabe na sociedade” (WILLIAMS, 1969, p. 55): ao lado do incipiente modo de tratar a arte como uma entre as diferentes formas especializadas de produção, desenvolve-se a reflexão sobre seu caráter superior e seu lugar próprio, em especial da literatura, frente às ciências e à filosofia. Desse modo, no final do século XVIII é desenvolvida uma literatura que, apoiada

principalmente no postulado de autonomia de Kant, se define a partir da “afirmação e estabelecimento da autonomia estética em oposição à determinação da finalidade [Zweckbestimmung] das ciências e à funcionalidade [Funktionalität] da literatura do Iluminismo” (KREMER, 2007, p. 89).

Assim, a partir de uma nova visão sobre o sujeito e a arte, em uma posição crítica perante os princípios do pensamento iluminista e contra a imposição dos padrões clássicos, começam a se delinear, na Alemanha, os contornos de uma literatura romântica através da reflexão realizada pelos integrantes do chamado Grupo de Jena, em especial, pelos irmãos Schlegel e Novalis, através de fragmentos publicados na revista *Athenäum* (1798-1800) e de outros escritos esparsos, reflexão que nasce da busca pela renovação estética da literatura e que acaba por convergir para o que será considerado a base teórica do romantismo alemão.

Apesar de o grupo não ter tido a intenção declarada de fundar o que chamamos de romantismo no sentido que a historiografia literária deu ao termo, eles reconheciam no adjetivo *romantisch* [romântico] alguns dos pontos centrais de seu pensamento e procuravam, assim, adotá-lo como forma de marcar esse conjunto de ideias sobre a literatura e da arte, que, longe de ser homogêneo, era constituído de uma pluralidade de perspectivas (PIKULIK, 2000, p. 71-73). Fazendo uso de uma palavra já então amplamente utilizada no âmbito da arte, eles partiram de suas conotações existentes e lhe imprimiram novos significados e valores, de forma a expressar seus pensamentos em torno de uma nova poesia “romântica”.

O termo *romantisch* tem sua origem na palavra *romance*, do francês⁶, que se referia a escritos em verso ou prosa em língua provençal, em especial romances de cavalaria [Ritterromane], uma literatura popular que tratava de aventuras, do tema amoroso e possuíam enredos mais “fantásticos”, o que dá origem ao conceito de “romance” como uma narrativa fantástica em prosa que não possui objetividade ou uma base histórica. Até meados do século XVIII, os termos *romantisch* ou *romanhaft* eram utilizados de forma negativa, designando textos literários exacerbadamente fantásticos e improváveis. Porém, eram utilizados também fora do âmbito da literatura, em relação a todos os objetos que tivessem a característica de fantástico e maravilhoso, em oposição àquilo que é da ordem do cotidiano e contrário à ordem clássica na arte (cf. KREMER, 2007, p. 40):

“Romântico” diz respeito não ao próximo, mas ao distante; não ao presente, mas ao passado; não ao rotineiro e comum, mas ao estranho; não ao reconhecível e explicável, mas ao escuro e inapreensível; não ao claro e preciso, mas ao vago, impreciso. E “romântico” diz respeito também a um ser humano que não possui

⁶ Correspondente ao termo “romança”, em português.

sentido de realidade, mas devaneia, sonha, confia mais em sua imaginação do que em sua razão (PIKULIK, 2000, p. 75, tradução nossa)⁷.

Portanto, vemos já nesse uso da palavra *romantisch* algumas das características que estariam presentes na literatura romântica e na reflexão sobre ela: a imprecisão e a falta de clareza, o noturno, a ênfase na imaginação. Em *Brief über den Roman* (1800), F. Schlegel se refere ao conceito de “romântico” do seguinte modo: “Pois, segundo meu ponto de vista e no meu modo de falar, romântico é justamente o que nos apresenta um conteúdo sentimental em uma forma da fantasia”. (SCHLEGEL, 1994, p. 65). Segundo Kremer (2007, p. 41), a “forma da fantasia” se refere aqui a um estilo contrário à ordem clássica, um estilo marcado pela liberdade em relação às regras, uma recusa à clareza e às formas que representam completude. Também a matéria sentimental, entendida aqui como a expressão da subjetividade, sugere uma oposição à objetividade e à representação do belo na poesia antiga, e seria algo próprio da poesia moderna⁸.

Ligado à subjetividade, está seu caráter reflexivo, que estaria no cerne da “poesia romântica” de F. Schlegel, em especial no que se refere ao seu conceito de *Transzendentalpoesie*, como exposto no fragmento 238, do *Athenäum*. Trata-se de uma poesia (ou uma literatura) que, assim como a *Transzendentalphilosophie* de Kant, deve refletir sobre as condições de suas próprias possibilidades e “expor também a si mesma em cada uma de suas exposições e em toda parte ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia” (SCHLEGEL, 1997, p. 89). Assim, ao fazer da literatura ao mesmo tempo sujeito e objeto dela mesma, coloca-se como seu principal atributo a autorreflexão e autocrítica.

Desse modo, ao contrário da concepção original de “romântico” como aquilo que tende mais à irracionalidade, à desordem e à falta de ponderação, a poesia romântica revela uma necessidade de reflexão que se expressa em vários de seus aspectos, como a ironia romântica: Segundo Behler (1971, p. 65), a ironia romântica teria como característica um movimento de reflexão, que estaria ligado à “auto aniquilação”, em oposição à inspiração criativa. Essa

⁷ As traduções apresentadas nas citações são de nossa autoria, salvo indicação contrária. No original: “Als ‘romantische’ wirkt nicht das Nahe, sondern das Ferne; nicht das Gegenwärtige, sondern das Vergangene; nicht das Alltägliche und Gewöhnliche, sondern das Sonderbare; nicht das Erkennbare und Erklärliche, sondern das Dunkle und Unbegreifliche; nicht das deutlich Bestimmte, sondern das Vage, Unbestimmte. Und als ‘romantisch’ wirkt auch ein Mensch, der wenig Sinn für die Wirklichkeit besitzt, sondern schwärmt, träumt, sich eher seiner Einbildungskraft als seinem Verstand überlässt”.

⁸ Em *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-1796), F. Schlegel desenvolve uma crítica à poesia moderna (e, conseqüentemente, sua justificativa), a partir da oposição à poesia clássica: enquanto a poesia clássica possui unidade, a moderna é marcada pela falta dela, causada pela sua autorreflexividade. Também Schiller trata da mesma oposição em *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), ao contrastar a poesia ingênua (antiga) com a poesia sentimental (moderna). No centro do pensamento romântico estaria o ideal da união entre a objetividade da primeira e a subjetividade da segunda (cf. PIKULIK, 2000).

alternância entre inspiração [Begeisterung] e lucidez [Besonnenheit], base da ironia romântica, está também presente na ideia de gênio defendida por Hoffmann em “Beethovens Instrumentalmusik”⁹: ao lado da fantasia e inspiração, responsáveis pela matéria prima do artista, a reflexão seria igualmente “inseparável do verdadeiro gênio” (HOFFMANN, 2006, p. 55), que parte de seu senso crítico para a criação da obra de arte.

A concepção de gênio como aquele que opera ao mesmo tempo com a inspiração e com a reflexão remete à ideia romântica de uma arte que é elaborada livre de regras, mas na qual, em sua aparente arbitrariedade, há a ação de uma mente consciente que através da reflexão pôde criar uma obra de arte superior. Assim, na crítica à música de Beethoven, é justamente seu caráter racional, reflexivo que Hoffmann irá defender a partir da análise da *Quinta Sinfonia*: partindo de um tema simples, de apenas dois compassos, o compositor foi capaz de desenvolver uma sinfonia inteira, que, apesar de seu aparente caos e falta de organização, revela um trabalho minucioso de criação e elaboração.

Além disso, como sugere Vermes, podemos encontrar na análise de Hoffmann a descrição e defesa de uma música que, como a poesia transcendental de F. Schlegel, reflete sobre si mesma e contém, assim, sua própria crítica: “Uma música que gera sua própria teoria, ou seja, uma música que se ‘explica’, que expõe os termos que regem seu funcionamento à medida que se desenrola nos remete diretamente às postulações da teoria romântica de crítica de arte nos termos em que foi formulada por F. Schlegel” (2007, p. 59).

Trata-se, portanto, de uma música que não parte de regras e parâmetros estéticos pré-estabelecidos, mas que revela em si mesma seu próprio “fazer”, suas próprias regras e que, portanto, só pode ser julgada a partir dela mesma. Consequentemente, coloca-se como exigência um ouvinte crítico, que seja capaz “de esperar, de acompanhar a obra à medida que esta se apresenta”, o que seria para Hoffmann a “atitude romântica de Beethoven” (VERMES, 2007, p. 61), ou seja, estaria em concordância com a postura dos primeiros-românticos, que defendiam que o escritor deveria não buscar “*satisfazer* o leitor comum, disposto apenas a servir-se da literatura como passatempo ou entretenimento”, mas sim “*produzir* um leitor intelectualmente ativo que se disponha a aceitar o desafio de abordar o texto de modo crítico e independente” (VOLOBUEF, 1999, p. 71).

⁹ Dahlhaus, entretanto, defende que a lucidez [Besonnenheit] da qual se vale Hoffmann na resenha à *Quinta Sinfonia* de Beethoven remonta à teoria da sinfonia de Schulz e à poética da ode, ambas desenvolvidas no século XVIII, e não à concepção romântica de autorreflexão no processo criativo (1981, p. 86). Porém, gostaríamos de apontar para o fato de que, na *Kreiseriana*, vemos uma forte influência do pensamento romântico em diversos textos, marcada tanto no vocabulário utilizado quanto nas ideias defendidas (cf. CHANTLER, 2006). Além disso, Hoffmann faz uso em diversos momentos do adjetivo “romantisch” para caracterizar a música, o que de certa forma já indica que o pensamento romântico é uma das referências para sua crítica (cf. HUCK, 1994).

Portanto, da mesma forma que F. Schlegel (1994, p. 91) sugere no fragmento 112 do *Lyceum* um escritor que “constrói e produz para si um leitor, como ele deveria ser; não o pensa morto e inerte, mas vivo e reagente”, Hoffmann também possui em sua crítica um propósito didático de formação do ouvinte. Diante de um público cada vez mais passivo, que não refletia sobre aquilo que ouvia, visto que via na música apenas um objeto de entretenimento e distração, é feita em vários pontos da *Kreisleriana* a denúncia dessa postura e a defesa de uma música que cobre do ouvinte uma capacidade crítica e reflexiva, igualmente exigida em sua criação. Também os ouvintes que procuram na música o cumprimento de regras e fórmulas são criticados por Hoffmann – denominados ironicamente “die weisen Richter” [os sábios juízes] ou “ästhetische Meßkünstler” [geômetras estéticos] (HOFFMANN, 2006, p. 54-55) – por não conseguirem enxergar a coerência interna da obra de arte criada livremente pela individualidade do artista.

Além da necessidade de reflexão, por parte dos ouvintes e do compositor, encontramos ainda mais reiteradamente na *Kreisleriana* a defesa de seu caráter transcendente, aspecto que também possui estreitos elos com o primeiro-romantismo. Como aponta Dahlhaus (1981), Hoffmann teve como fundamento no emprego do conceito de “romântico” a definição dada por Jean Paul de que “o Romântico é o belo sem limitações, ou o infinito belo, assim como há um [infinito] sublime” (apud VIDEIRA, 2009, P. 150). Segundo Pikulik, foi Jean Paul um dos principais responsáveis pela popularização da expressão “romântico”, já bastante arraigada como conceito e usada não para designar um programa, mas sim uma qualidade estética que poderia estar presente em qualquer cultura ou época (PIKULIK, 2000, p. 78). Da mesma forma, Hoffmann emprega este conceito tanto para designar a música de Beethoven quanto as de Haydn e Mozart, que teriam a “mesma compreensão íntima da essência característica da arte” (VIDEIRA, 2009, p. 149) e expressariam, em grau progressivo, essa busca pelo infinito. O termo “romântico”, portanto, longe de delinear características de um movimento literário específico, se refere a uma postura ideal diante da arte, marcada principalmente pela compreensão de seu caráter transcendente.

Importante aspecto do conceito de “romântico”, a busca pela infinitude através da arte tem sua origem nas discussões filosóficas do período. Como explica Nunes (2013, p. 57), uma das principais matrizes filosóficas da visão romântica, ao lado da filosofia idealista de Fichte, é a filosofia da natureza de Schelling, o qual teria contribuído para a “doutrina oficial do Romantismo em matéria de estética” (BORNHEIM, 2013, p. 105): ancorada na consciência moderna de perda da naturalidade que antes permitia a união com o Absoluto, com uma esfera ideal, uma das categorias fundamentais do romantismo está na “exigência de unidade”

(BORNHEIM, 2013, p. 91), ou ainda, na busca por recuperá-la, e seria, de acordo com Schelling, por meio da produção da obra de arte que essa unidade, essa apreensão do absoluto ou infinito, se concretizaria, havendo, com isso, uma exposição do infinito de maneira finita. Essa ideia, entretanto, não se restringe à filosofia de Schelling, já que está presente, de maneira semelhante, no conceito de Schiller de poesia “sentimental”, marcada pela exposição do absoluto e considerada, assim, a “arte do infinito” [Kunst des Unendlichen] (cf. VIDEIRA, 2009, p. 150-151).

De modo a remeter a essa especificidade do conceito de romântico, há em diversos trechos da *Kreisleriana*, mas especialmente dos textos n. 2 (“Ombra adorata”) e n. 4 (“Beethovens Instrumentalmusik”), o uso do termo “infinito” [unendlich] para a caracterização do caráter transcendente e espiritual da música: ela é a língua de um “reino espiritual romântico” [die Sprache jenes unbekanntes romantischen Geisterreichs] que preenche a alma de uma “nostalgia infinita e inominável” [mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen]¹⁰ e ela nos leva “para fora da vida” em direção ao “reino do infinito” [führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen] (HOFFMANN, 2006, p. 52).

A música é vista, assim, como uma forma de transcendência, de busca por uma esfera superior, própria de um reino espiritual. Ela teria a função de nos fazer (momentaneamente) livres das misérias terrenas, da pequenez da vida prosaica do burguês, destituída de sentido, o que também é expresso na literatura do primeiro-romantismo por meio do termo “romântico”: Novalis, igualmente, quando fala da necessidade de romantizar o mundo¹¹ coloca como meta a busca de outra realidade, uma realidade “invisível” e superior à normalidade do cotidiano, o que deve ser entendido não como fuga do mundo, mas como transformação desse mundo e de sua percepção (PIKULIK, 2000, p. 76). Na *Kreisleriana*, a valorização da dimensão espiritual da música é feita por meio de uma oposição à condição meramente material a que estava restrito o típico “filisteu”, o que fica claro no texto n. 3 (“Gedanken über den hohen Wert der Musik”).

Porém, a conexão com o “reino do infinito” através da música é obtida apenas como um pressentimento [Ahnung des Unendlichen] (HOFFMANN, 2006, p. 53; “Beethovens Instrumentalmusik”). Essa busca pelo infinito, o qual permanece sempre distante, é o que determina a nostalgia romântica (cf. BORNHEIM, 2013, p. 92), tão presente nas obras de Novalis, por exemplo, e reiterada na *Kreisleriana* como qualidade de uma música “romântica”:

¹⁰ HOFFMANN, 2006, p. 42 (“Ombra adorata”).

¹¹ “O mundo precisa ser romantizado. Assim encontra-se novamente o sentido original. (...) Essa operação é ainda completamente desconhecida. Ao dar ao comum um sentido elevado, ao habitual um olhar misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito uma aparência infinita, eu o romantizo” (<https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/aphorism/chap006.html>. Último acesso em: 21/02/2021).

“A música de Beethoven move a alavanca do temor, do horror, do pavor, da dor e desperta assim aquela nostalgia infinita, que é a essência do romantismo”¹². Além da nostalgia ou anseio [Sehnsucht], vemos, aqui, uma forte relação do “romântico” com a ideia do sublime, marcada pelo uso da palavra “temor” [Furcht] e, em outros trechos, pelas palavras *Ungeheuer* e *Unermeßlich*, na qual não nos deteremos, por extrapolar o escopo deste estudo introdutório (cf. VIDEIRA, 2009, p. 153-156; GESS, 2011, p. 313).

Outro elemento importante da crítica musical na *Kreisleriana*, presente particularmente em “Beethovens Instrumentalmusik”, é a valorização da música instrumental, em oposição à música vocal e também às outras artes, como a poesia, o que está relacionado com a busca por transcendência exposta acima. Por não fazer uso de palavras ou conceitos claros e definidos, a música instrumental é considerada a mais autônoma das artes e, dentro desta perspectiva estética, como a arte mais capaz de expressar o Infinito, a essência da arte, e seria, portanto, a mais romântica delas: “Ela é a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer, a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o infinito”¹³ e nos revela, assim, um “reino desconhecido”, por meio de sentimentos imprecisos e de uma nostalgia ou “anseio inexprimível”¹⁴.

Esse posicionamento de Hoffmann é reflexo de um longo processo de valorização da música instrumental, antes considerada um gênero inferior de arte, justamente por não ser capaz de imitar a natureza ou transmitir conceitos claros. Com o surgimento das novas ideias sobre arte, relacionadas à sua autonomia e à valorização da interioridade subjetiva, o caráter obscuro, indefinido e misterioso da música instrumental pôde ser reavaliado como qualidade essencial da música em geral. Assim, no romantismo, a música esteve no centro da discussão sobre arte, sendo abordada por autores como Wackenroder e Tieck e desenvolvida por Hoffmann¹⁵:

Muitas das ideias presentes nos textos desses autores [Wackenroder, Tieck, Hoffmann] influenciaram não apenas a reflexão posterior sobre música, mas também a própria produção artística de alguns compositores ao longo do século XIX: se até então a música instrumental era considerada como um

¹² “Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist” (HOFFMANN, 2006, p. 54).

¹³ “Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf” (HOFFMANN, 2006, p. 52).

¹⁴ “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, 2006, p. 52).

¹⁵ Diferentemente de Wackenroder e Tieck, Hoffmann faz sua defesa da música instrumental através de exemplos musicais concretos, o que determina uma de suas principais contribuições para a discussão: “Ganz entscheidend dabei ist, etwa im Vergleich zu Wackenroder und Tieck – die ihrerseits als Begründer der frühromantischen Musikästhetik gelten, jedoch keinerlei Arbeit am konkreten Musikmaterial vornehmen – dass Hoffmann die Topoi des Romantischen *unmittelbar der Rezeption konkreter Musik abgewinnt*“ (CADUFF, 2003, p. 75)

gênero artístico de menor importância, seja devido à falta de um conteúdo claramente definido, seja por sua imitação imperfeita da natureza, seja por sua suposta imprecisão e obscuridade, não passando de um mero passatempo ou de um pequeno “luxo inocente”, encontramos nos textos desses autores uma inversão completa desse julgamento, e a música instrumental é alçada à posição mais elevada, modelo para as demais artes, uma linguagem capaz de exprimir aquilo que está além das palavras. (VIDEIRA, 2009, p. 8-9).

Dahlhaus (1994, p. 12) fala de uma mudança de paradigma, em que aquilo que era até então considerado uma desvantagem da música instrumental ou absoluta (sua falta de conceito e objeto) era agora declarado como qualidade, o que representou “não uma mera mudança de estilo ou de formas musicais e técnicas, mas sim uma mudança fundamental daquilo que a música é e significa ou de como ela é apreendida” (DAHLHAUS, 1994, p. 7).

Nas resenhas de Hoffmann, assim como no texto “Beethovens Instrumentalmusik”, vemos que essa mudança não diz respeito somente à valorização da música como “arte do infinito” por excelência, mas também ao papel do ouvinte e forma de apreciar música. Como comenta Huck (1994, p. 97), o princípio de composição da *Quinta Sinfonia* não oferece nenhuma garantia de que haverá por parte do ouvinte uma “experiência romântica”. É no ato de ouvir que a “nostalgia inominável” ocorre e, portanto, depende da capacidade do ouvinte de reconhecer nela aquilo que é próprio de uma arte “romântica”. O esforço de Hoffmann na análise das composições de Beethoven esteve justamente no apontamento daquilo a que o ouvinte deve estar atento na apreensão da obra e em sua apreciação. Por de trás de toda a sua crítica encontra-se o empenho constante pela formação de ouvintes críticos que vissem na música não um simples entretenimento, mas sim uma arte elevada que diz respeito a nossa condição de seres sensíveis e pensantes.

1.4. Dimensão literária: Johannes Kreisler e a maneira de Callot

Não somente as ideias defendidas por Hoffmann, mas principalmente a forma como ele o fez colaboraram na criação de um novo discurso sobre música que marcaria a crítica musical moderna, principalmente a partir de sua influência na produção de compositores e críticos como, por exemplo, Robert Schumann. Frente à simplificação cada vez mais crescente da música, acompanhada pela crítica musical, Hoffmann pôde, ao realizar sua crítica por meio da linguagem literária, contribuir para a elevação do discurso sobre a música e para o estabelecimento de uma crítica musical especializada. Defendendo uma crítica expressa como literatura, que deveria ser assumida pelos compositores, ele inaugura, assim, a figura do

“compositor-crítico”, que influenciaria artistas como Schumann e que se tornaria muito frequente em meados do século XIX (cf. VERMES, 2007, p. 65-66).

Essa influência vai ainda além do âmbito da crítica musical e se revela nas próprias composições. No ciclo de peças para piano *Kreiseriana* op. 16 de Schumann, encontramos, além da referência direta à obra de Hoffmann no título, várias semelhanças estruturais entre as duas obras (cf. ROSEN, 2006; BECKER-ADDEN, 2006; VERMES, 2007). Além disso, o personagem Johannes Kreisler foi tomado na época como símbolo do artista romântico, fazendo com que Johannes Brahms chegasse até mesmo a assinar algumas de suas obras com o nome Kreisler, o que, além da afinidade com a figura do personagem, indica a influência das reflexões estéticas presentes na *Kreiseriana* em seu processo de criação musical (cf. BALDASSARE, 2000). Logo, vemos que a realização literária da obra, que está em conformidade com sua crítica, foi decisiva na recepção das ideias defendidas por Hoffmann.

Se na dimensão crítico-musical da *Kreiseriana* vemos uma influência determinante do pensamento do primeiro-romantismo, o mesmo ocorre em sua dimensão literária. Já ao criar sua obra entre as fronteiras do literário e crítico, Hoffmann coloca-se em consonância com a ideia romântica de dissolução dos gêneros, ou ainda, das fronteiras entre arte e crítica, entre filosofia e literatura, consequência de uma “poesia universal progressiva”, como exposta por F. Schlegel em seu fragmento 116 do *Athenäum*:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

A busca por levar a poesia para outros domínios até então separados dela revela a pretensão romântica à universalidade e, especialmente no caso da crítica de arte, o reconhecimento das limitações da linguagem verbal comum: se a obra de arte é a expressão do Infinito, somente outra obra de arte (ou uma linguagem artística) poderia dar conta de descrevê-la, o que subjaz ao uso de um registro literário no discurso crítico de Hoffmann. O constante emprego de metáforas na descrição da música na “Música Instrumental de Beethoven”, por exemplo, pode ser considerado uma tentativa de “dar conta da experiência da audição”, uma “tentativa crítica de ir direto ao ponto, de chegar ao âmago da música instrumental do mestre” (KAWANO, 2012, p. 118).

Caduff fala de uma “poetização da crítica” [Poetisierung der Kritik], a partir de uma insatisfação com o gênero crítico (de arte ou música) que acaba por “invalidar os procedimentos convencionais de descrição”, dando espaço para a “imaginação literária” (CADUFF, 2003, p. 70). No caso de Hoffmann, essa passagem da crítica musical para a literatura se daria de forma mais patente com o ensaio “Beethovens Instrumentalmusik”, por meio da reelaboração do material das resenhas e da busca por maior enquadramento no gênero literário, principalmente através do relevo do caráter entusiástico de sua linguagem, que pode ser considerado, segundo Kawano (cf. 2012, p. 119), uma forma de reforçar seu combate ao filistinismo.

Nas resenhas, Hoffmann precisava provar a validade de sua defesa através de uma análise detalhada e sóbria; na *Kreisleriana*, porém, ele tem maior liberdade para afirmar sem precisar demonstrar exaustivamente com exemplos musicais. Assim, as partes de análise pura das resenhas são eliminadas e pequenas mudanças são introduzidas, como o uso de pontos de exclamação e o apelo direto ao leitor, que têm por objetivo reforçar ainda mais o entusiasmo do discurso, presente nas resenhas de forma mais tímida (cf. HUCK, 1994; GESS, 2011, p. 337).

Um aspecto ainda mais visivelmente ligado à dimensão literária é o personagem Johannes Kreisler, em que podemos localizar um ponto de apoio para a postura reflexiva e crítica da *Kreisleriana*. A figura de Kreisler está inserida dentro de uma tradição da literatura romântica de uso de personagens-artistas como meio de realização da reflexão sobre a arte e sobre o artista¹⁶, tradição que pode ser considerada consequência da ideia de “poesia da poesia” [Poesie der Poesie], já mencionada.

Hoffmann apresenta por meio de Kreisler não somente suas ideias relacionadas à crítica musical, mas também o que concebia como a postura ideal diante da arte. Apesar de nem sempre se configurar como uma figura positiva, Kreisler pode ser considerado um modelo de artista no que tange à forma como pensa e vivencia a música. Segundo Hörmann (2008), no conjunto da obra de Hoffmann não haveria um único ideal de artista, mas antes um “mosaico do músico romântico ideal”, construído principalmente a partir da crítica às *Teegesellschaften*, encontros sociais em que a música é posta como divertimento e distração, e ao virtuosismo mecânico, ambos contrários à visão do artista, cujos principais traços residem no talento, na emotividade, na fantasia e, não raramente, na loucura decorrente desta.

¹⁶ Além da *Kreisleriana*, Podemos ainda citar, como exemplo, o romance *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) de Tieck, *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis, *Die lustigen Musikanten* (1803) de Brentano, a narrativa *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) de Eichendorff, o romance *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-1821) e o conto *Ritter Gluck* (1809) de E. T. A. Hoffmann, entre outros.

A relação entre o artista e a loucura configura-se como um tema recorrente nas obras de Hoffmann, presente tanto em *Ritter Gluck*, sua primeira obra literária, quanto em *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, obra escrita em sua “maturidade” artística. Ela pode ser lida, muitas vezes, apenas como uma perspectiva distorcida do filisteu, incapaz de compreender as opiniões profundas do artista acerca da arte, como sugere o texto n. 3 da *Kreisleriana* (“Gedanken über den hohen Wert der Musik”). Segundo Pikulik (1979, p. 141), o filisteu simbolizou, para os românticos, a “encarnação da normalidade”, e sua visão de mundo e forma de viver – marcadas pelas convenções e normas sociais que acabam por levar à “profanação da arte” – foram alvo de crítica na literatura não só de Hoffmann, como também de escritores como Tieck e Eichendorff. O artista, em sua aparente loucura, é detentor de uma visão mais lúcida sobre arte que o filisteu, preso em suas opiniões e hábitos predeterminados. A figura do artista ideal é estabelecida em oposição à figura caricatural do filisteu, embora possamos também considerá-la uma caricatura que, como mencionado, apresenta igualmente traços negativos, como a própria loucura.

Apesar de a *Kreisleriana* não tratar de uma história sobre Kreisler, é possível enxergá-la, segundo Charlton, como uma “jornada de descobrimento musical”, de “autoconhecimento na arte de composição” (1989, p. 29). Na introdução à primeira parte, bem como no texto n. 1, Kreisler é apresentado como um músico inspirado em suas improvisações, mas incapaz de escrever composições, justamente por lhe faltar a lucidez necessária, o que só será superado ao longo da segunda parte, concluída com um “certificado de aprendizado” (com a indicação, entretanto, de que a jornada de Kreisler haveria ainda de continuar). Além disso, podemos considerar a *Kreisleriana* como uma jornada do próprio leitor no entendimento daquilo que “Hoffmann pode oferecer sobre o que de fato constitui uma música moderna genuína”, sem, entretanto, que haja a indicação de “como tal música deva ser descoberta” (CHARLTON, 1989, p. 29-30).

Nessa perspectiva, a obra dialoga com a tradição do romance de formação (*Bildungsroman*), em especial com o romance fragmentário de Novalis *Die Lehrlinge zu Sais*, conforme expõe Charlton (1989, p. 28), já que o percurso de Kreisler termina (e outro se reinicia) “às portas do templo de Isis” (HOFFMANN, 2006, p. 454), o que no romance de Novalis simboliza a descoberta de uma verdade superior sobre si próprio, a natureza e também sobre a arte.



Figura 1: Folha de rosto do primeiro volume da *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814)

Essa intertextualidade está presente igualmente em outras passagens da *Kreisleriana*, nas quais encontramos a caracterização da música como “sânscrito da natureza” ou a partitura musical como “livro mágico” escrito em hieróglifos. A ideia da música como mistério, bem como caminho para o desvendamento dos mistérios da natureza, estaria expressa inclusive na imagem da folha de rosto do primeiro volume da *Fantasiestücke* (em que foi publicada a primeira parte da *Kreisleriana*), desenhada por Hoffmann (cf. figura 1).

Em carta ao editor, datada do dia 8 de setembro de 1813, Hoffmann explica a função alegórica da imagem: “Não lhe falam, pois, os mistérios da música através dos sons da harpa, que o antigo trovador alemão faz soar diante da enigmática imagem da esfinge com cabeça de

Isis, ao nascer do sol?”¹⁷. Como aponta Charlton, o trovador simbolizaria a continuidade da arte poética e musical alemã; já a esfinge indicaria que o trovador aprendera a interpretar os “mistérios” corretamente, assim como Kreisler diante do templo de Isis ao final da segunda parte da *Kreisleriana* (1989, p. 30). Desse modo, era esperado que a imagem pudesse ilustrar ao leitor a ideia que estava exposta no texto (da primeira parte) e que seria posteriormente desenvolvida na segunda parte.

Também nessa carta Hoffmann expressa seu desejo em manter no título a indicação *in Callot's Manier* [à maneira de Callot], cuja relação com a obra deveria ser explicada no texto de caráter introdutório intitulado “Jacques Callot”. Nessa espécie de prefácio, o estilo dos quadros de Jacques Callot (1592-1635) é apresentado como modelo para a literatura nas obras da *Fantasiestücke*. Hoffmann destaca o fato de as composições das gravuras de Callot serem criadas a partir de elementos heterogêneos, independentes entre si, mas que juntos formam um conjunto coeso, apesar dessa unidade não ser apreciada imediatamente, em especial por aqueles que presam pelo cumprimento de regras e princípios preestabelecidos. Nota-se, com isso, a semelhança do estilo de Callot com a música de Beethoven (segundo interpretação de Hoffmann), que também seria composta de elementos fragmentários que formam uma unidade superior, a ser buscada agora na literatura, tanto na *Kreisleriana* quanto na *Fantasiestücke* como um todo.

Segundo Stockinger (2009, p. 89-90), são três os níveis em que a “maneira de Callot” é tratada no prefácio, semelhantes àqueles presentes no tratamento de Hoffmann à música de Beethoven: o nível da produção de arte, cujo desregramento lúcido [besonnene Regellosigkeit] é responsável pela “ligação entre fantástico e corriqueiro” presente nas gravuras de Callot; o nível da recepção, com a exigência de que o leitor esteja apto à “visão do artefato”; e o nível do procedimento irônico do texto, relacionado, principalmente, com a exigência de unidade a partir do heterogêneo, contida na proposta poética dos primeiros românticos.

A fim de ilustrar esse último nível indicado por Stockinger, gostaríamos de sinalizar sua relação com a forma do arabesco da literatura romântica, também presente na *Fantasiestücke* (cf. LUBKOLL, 2015, p. 10). Em *Gespräch über die Poesie*, por exemplo, F. Schlegel escreve: “Pois este é o princípio de toda poesia, superar o percurso e as leis da razão racionalmente pensante e transplantar-nos de novo para a bonita confusão da fantasia” (1994, p. 55). A

¹⁷ “Spricht Sie denn nicht das Geheimnisvolle der Musik in den Harfentönen an, die dem altdeutschen Troubadour an dem mysteriösen Bildnis der Isiskopfigen Sphinx beim Aufgang der Sonne erklingen?”. Carta de E.T.A. Hoffmann a Carl Friedrich Kunz, 8.9.1813, Staatsbibliothek Bamberg; In: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000027356>. Último acesso em 12/06/2019).

estrutura do arabesco, denominada por Schlegel de “a mais antiga e originária forma de fantasia humana” (1994, p. 55), é um dos recursos poéticos ligados a esse caos ou desordem na poesia: formado de partes heterogêneas, ele se caracteriza pela multiplicidade de formas e vozes no texto, que juntas formam o conjunto da obra, da mesma forma que os elementos heterogêneos nas gravuras de Callot resultam em uma unidade profunda.

Com o termo *Fantasiestücke* presente no título, usado tanto no domínio da música, designando uma espécie de peça musical instrumental marcada pela imaginação e liberdade de composição, quanto no domínio da pintura, Hoffmann reforça a ligação de sua obra com as artes plásticas e a música, como também com a “imaginação criativa” presente na reflexão poética do primeiro romantismo (cf. LUBKOLL, 2015, p. 9-11). Portanto, a unidade a partir do fragmentário ou heterogêneo (e a ironia resultante dessa estrutura), assim como a fantasia em meio ao cotidiano, características das obras de Callot que estão em consonância com as propostas acerca de uma “poesia universal” romântica, deve servir de modelo para a sua literatura.

Em comentário sobre a estrutura da *Kreisleriana*, Kolb aponta para uma possível ligação da obra com as *Variações Goldberg* de J. S. Bach, mencionada no texto “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden” (Kreisler registra suas reflexões na parte detrás da partitura das variações), afirmando que, assim como a *Kreisleriana*, essa composição é um “exemplo perfeito de uma unidade artística que consiste de peças que estão intimamente relacionadas, mas que podem existir separadamente” (KOLB, 1977, p. 34-35). Considerar a estrutura fragmentária da *Kreisleriana* como algo aleatório e impensado seria desconsiderar a concepção poética do autor, apresentada em “Jacques Callot”, bem como sua própria advertência dada àqueles que exigem formas superficiais e estruturas rígidas e são incapazes de enxergar a unidade interna, aparentemente inexistente, da obra de arte.

Desse modo, apesar de terem sido escritos e publicados em momentos e lugares distintos, funcionando independentemente do conjunto, os textos da *Kreisleriana* são fragmentos heterogêneos (que proporcionam, por exemplo, a alternância entre tom sério e irônico) cujas relações internas acabam por forjar a forma de unidade apreciada por Hoffmann no estilo de Callot e na música de Beethoven. Como nos mostra Kawano, “tal obra exigiria também um leitor com a capacidade de vislumbrar uma unidade mais funda e olhar para além da superfície das páginas mal-costuradas”, “um leitor análogo ao ouvinte exigido, segundo Hoffmann, pela música instrumental de Beethoven” (2012, p. 113).

As dimensões crítico-musical e literária da *Kreisleriana* são, portanto, dois lados de uma mesma moeda. Uma leitura atenta da obra, que atenda às exigências postas pelo autor, deve

considerar esses dois lados, bem como a íntima ligação entre eles. Nossa proposta de tradução parte desse pressuposto, o que nos leva à necessidade de uma análise textual detalhada da obra, que deve estar apoiada nas conclusões das reflexões teóricas a serem realizadas a seguir.

Capítulo 5

A tradução

Kreisleriana

N^{os}. 1-6



Kreisleriana

N^{os}. 1-6

De onde ele é? – Ninguém sabe! – Quem eram seus pais? – Ignora-se! – De quem é pupilo? – De um bom mestre, pois toca de forma excelente e, por ser inteligente e instruído, é até possível suportá-lo e mesmo lhe confiar as aulas de música. E, sem sombra de dúvidas, ele foi um Mestre de Capela, acrescentam os diplomáticos para quem mostrou – ao estar certa vez de bom humor – um documento emitido pela Direção do Teatro da Corte da cidade de..., no qual constava que ele, Mestre de Capela Johannes Kreisler, fora demitido de seu cargo apenas porque havia se recusado veementemente a compor a música de uma ópera escrita pelo Poeta da Corte; também por ter várias vezes falado com desdém do *Primo Uomo* numa taberna pública e tentado favorecer uma jovem moça a quem dava aulas de canto em detrimento da *Prima Donna*⁶³, por meio de expressões indelicadas, embora também incompreensíveis. Entretanto, poderia conservar o título de Mestre de Capela da Corte e até mesmo retornar, caso renunciasse completamente a certas peculiaridades e preconceitos ridículos, como o de que a verdadeira música italiana teria desaparecido⁶⁴ etc., e se concordasse em reconhecer a excelência do Poeta da Corte, que era admirado por todos como um segundo Metastasio⁶⁵.

Os amigos diziam que, ao formá-lo, a Natureza teria experimentado uma nova receita e a tentativa teria fracassado. Ao seu ânimo superexcitado, à sua fantasia incandescente que chegava a chamas destrutivas, teria sido misturada pouquíssima fleuma, arruinando o equilíbrio imprescindível ao artista para conviver com o mundo e lhe criar obras, como este de fato precisa, ou mesmo em sentido mais elevado. De qualquer modo, o certo é que Johannes era levado de um lado para o outro pelas suas visões interiores e pelos seus sonhos, como num mar eternamente revolto, e parecia procurar em vão pelo porto que deveria dar-lhe enfim a calma e a serenidade sem as quais o artista nada consegue criar. Então também acontecia que seus amigos não conseguiam fazer com que escrevesse uma composição ou que não a destruísse, em caso de tê-la de fato escrito. Às vezes, compunha à noite com extremo entusiasmo. Acordava o

⁶³ *Primo Uomo* e *Prima Donna*: o cantor e a cantora de destaque numa companhia de ópera.

⁶⁴ Segundo Charlton (1989, p. 79), a “verdadeira música italiana” refere-se à tradição de música vocal iniciada no barroco italiano, com compositores como Orazio Benevoli (1605-1672) e perpetuada por compositores como Tommaso Traetta (1727-1779), que primava pela simplicidade e expressividade da melodia. Essa questão é um dos temas centrais do texto n. 2 da *Kreisleriana*, “Ombra Adorata”.

⁶⁵ Pietro Metastasio (1686-1782), poeta e libretista italiano, um dos principais responsáveis pela formalização da *opera seria*.

amigo que era seu vizinho para tocar com muita empolgação tudo o que havia escrito numa rapidez inacreditável – derramava lágrimas de alegria pela obra bem sucedida – enaltecia a si próprio como o mais feliz dos homens. Mas no dia seguinte – a maravilhosa composição jazia no fogo.

O canto tinha um efeito quase deletério sobre ele, pois sua fantasia era então superexcitada e seu espírito fugia a um reino aonde ninguém podia segui-lo sem correr perigo. Em contrapartida, comprazia-se em trabalhar horas a fio, frente ao piano, nos mais estranhos temas com elegantes imitações e estruturas contrapontísticas, nas passagens das mais engenhosas. Uma vez conseguido isso, permanecia bem humorado por vários dias e certa ironia zombeteira temperava a conversa com a qual ele alegrava um pequeno círculo íntimo de amigos.

De repente, não se sabia como nem por quê, ele desaparecera. Muitos alegavam ter percebido nele alguns sinais de loucura, e realmente ele havia sido visto saltitando para fora dos portões enquanto cantava de forma engraçada, com dois chapéus, um em cima do outro, e com dois rastrais⁶⁶ enfiados no cinturão vermelho como se fossem punhais, embora seus amigos mais próximos não tenham notado nada de especial, visto que surtos violentos, suscitados por alguma sorte de tormento interior, já lhe haviam ocorrido outras vezes. Quando então todas as buscas pelo seu paradeiro haviam se mostrado em vão e seus amigos deliberavam sobre seu pequeno espólio de partituras e outros escritos, apareceu a senhorita de B., explicando como somente a *ela* cabia guardar esse espólio para seu querido mestre e amigo, a quem de forma alguma ela julgava perdido. Os amigos lhe passaram, de bom grado, tudo o que haviam encontrado e, como no verso de várias folhas de partitura havia pequenos ensaios, em geral humorísticos, escrevinhados rapidamente a lápis em momentos favoráveis, a fiel pupila do pobre Johannes permitiu que o fiel amigo fizesse uma cópia e os publicasse como produtos modestos de uma inspiração momentânea.

⁶⁶ Rastral: Ferramenta de escrita provida de cinco pontas, usada para desenhar a pauta musical.

1.

Sofrimentos musicais do Mestre de Capela Johannes Kreisler

Título original: *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*

Data da primeira publicação: 26.9.1810

Local de publicação: *Allgemeine musikalische Zeitung* (xii)

Por meio da figura excêntrica do Mestre de Capela Kreisler, que sofre por conviver com uma sociedade incapaz de compreender o real valor da arte, Hoffmann realiza sua crítica ao modo como a música vinha sendo entendida e praticada até então. Se para a maioria a música não passava de mero entretenimento ou meio de ostentação do *status* social, para Hoffmann (e outros músicos e críticos musicais de sua época) ela seria, além de uma atividade intelectual que exige reflexão, um meio de transcendência espiritual. A banalização e simplificação do discurso sobre música eram atacadas por periódicos musicais como a *Allgemeine musikalische Zeitung*. Nesse texto vemos essa crítica expressa no contraste estabelecido entre a visão da sociedade burguesa e a visão do “verdadeiro” artista.

Eles foram todos embora – Pude perceber no chiar, no roçar, no pigarrear, no murmurar em todas as tonalidades: era um verdadeiro ninho de abelhas saindo da colmeia para enxamear. Gottlieb trocou as velas para mim e deixou em cima do piano uma garrafa de vinho borgonhês. Já não consigo tocar mais, pois estou exaurido; culpado disso é meu velho e magnífico amigo aqui no suporte de partitura, que – como fez Mefistófeles com Fausto sobre sua capa – mais uma vez me levou pelos ares, e tão alto que não via nem notava as pessoazinhas embaixo de mim, apesar de terem feito um barulho infernal além da conta. Uma noite de cão, desperdiçada com nada que o valha! Mas agora me sinto leve e bem. Até mesmo enquanto tocava, apanhei meu lápis e anotei embaixo da última pauta na página 63 algumas boas modulações em cifras com a mão direita, enquanto a esquerda continuava trabalhando no fluxo das notas! Sigo escrevendo atrás da partitura, na página em branco. Abandono as cifras e as notas e, com vontade genuína, tal como o convalescente que não consegue parar de contar sobre aquilo de que sofreu, anoto de forma prolixa os tormentos infernais do chá de hoje. Mas não somente para mim, mas sim para todos aqueles que de vez em quando se deleitam e se edificam com meu exemplar das Variações para Piano de Johann Sebastian Bach⁶⁷, publicado por Nägeli em Zurique, que então acharem minhas cifras ao final da 30ª Variação e, orientados pelo grande

⁶⁷ *Variações Goldberg* de J.S. Bach (BWV 988), de 1741.

Verte latino (vou escrevê-lo logo que acabar minha lamentação), virarem a página e lerem. Estes logo adivinharão a real circunstância: eles sabem que o Conselheiro Röderlein promove aqui uma reunião muito charmosa e tem duas filhas que, segundo dizem entusiasmados todos do mundo elegante, dançam como deusas, falam francês como anjos e tocam, cantam e desenham como musas. O Conselheiro Röderlein é um homem rico; em seus *dinés* quadrimestrais ele serve os melhores vinhos, os mais finos pratos, tudo é ordenado da forma mais elegante e aqueles que não se divertem divinamente em seus chás não têm nenhuma compostura, nenhum espírito e, principalmente, nenhum gosto pela Arte. Isso porque também ela é tida em conta. Ao lado do chá, ponche, vinho, aperitivos etc. sempre é apresentado um pouco de música, que – assim como os comes e bebes – é consumida muito confortavelmente pela sociedade elegante. Funciona assim: depois que cada convidado teve tempo o suficiente para tomar certa quantidade de xícaras de chá e após o ponche e os aperitivos terem sido oferecidos por duas vezes, os serviçais aproximam as mesas de jogos à parte antiga e sólida da sociedade. À roda de música ela prefere a roda de jogo, que de fato não faz esse barulho inútil e onde apenas tilinta algum dinheiro. A esse sinal, a parte jovem da sociedade corre para perto das senhoritas Röderlein; surge um tumulto em que se pode distinguir as palavras: “Bela senhorita, não nos negue o prazer de seu talento divino – ah cante algo, minha cara”. – “Não é possível – pigarro – o último baile – nada ensaiado”. – “Ah, por favor – nós imploramos” etc. Enquanto isso, Gottlieb abre o piano e arma a estante com o conhecidíssimo álbum de partituras. Da mesa de jogos, a respeitável mãe grita: “Chantez donc, mes enfants!”⁶⁸ Essa é a *minha* deixa: coloco-me à frente do piano e as Röderlein são conduzidas, triunfantes, ao instrumento. Agora surge novamente uma contenda: nenhuma quer cantar primeiro. “Querida Nanette, pois não estou terrivelmente rouca?” – “então eu estaria menos, querida Marie?” – “canto tão mal” – “Ah querida, vai primeiro” etc. Minha ideia de que as duas podem começar com um dueto (tenho-a toda vez!) é aplaudida com veemência. O livro é folheado, a folha cuidadosamente encapada é enfim encontrada, e então começa: “Dolce dell’anima” etc.⁶⁹ O talento das senhoritas Röderlein de fato não é dos piores. Estou há cinco anos aqui e há três anos e meio sou professor na casa dos Röderlein. Nesse curto tempo, consegui que a senhorita Nanette cantasse uma melodia, escutada dez vezes no teatro e ensaiada ainda até dez vezes ao piano, de tal forma que se possa perceber logo do que se trata. A senhorita Marie consegue já na oitava vez e, se está frequentemente um quarto de tom abaixo do piano, isso no fim nem importa, com

⁶⁸ Do francês, “Cantem então, minhas crianças”.

⁶⁹ “Dolce dell’anima”: dueto do segundo ato da ópera de Ferdinando Paer (1771-1839) *Sargino, ossia L’allievo dell’amore, dramma eroicomico in due atti* (1803).

esse narizinho picante. – Depois do dueto, coro geral de aplausos! Agora se alternam *ariettas* e *duettinos* e eu martelo energicamente o acompanhamento pela milésima vez. Durante a apresentação, a Conselheira de Finanças Eberstein deu a entender pigarreando e acompanhando com um canto baixinho: “também sei cantar”. Senhorita Nanette diz: “Mas, querida Conselheira, agora a senhora também precisa nos deixar ouvir sua divina voz”. Surge um novo tumulto. Está com pigarro, não sabe nada de cor! Gottlieb chega vergado sob o peso das partituras: folheia-se e folheia-se. Primeiro ela quer cantar “Der Hölle Rache” etc., depois “Hebe, sieh” etc., depois “Ach ich liebte” etc.⁷⁰. Apavorado, sugiro “Ein Veilchen auf der Wiese”⁷¹. Mas ela gosta do gênero elevado, quer se mostrar e escolhe a ária da Constanze. – Oh, grite, pie, grunha, mie, gargareje, gema, tremule, trine à vontade; chego no fortíssimo e toco com tal força a ponto de me ensurdecer. – Oh Satã, Satã! Qual de seus espíritos infernais entrou nesta garganta e agora aperta, espreme e puxa todas as notas? Já se passaram quatro páginas, um martelo está imprestável. Meus ouvidos retinam, minha cabeça estrondeia, meus nervos tremem. Estariam confinados nesta pequena garganta todos os sons impuros de trompetes esganiçados de ambulantes? – Isso me deixou acabado – bebo uma taça de vinho! – Aplaudiram desenfreadamente e alguém comentou que a Conselheira e Mozart teriam me afervorado demais. Dei um sorriso – um tanto tolo, eu temo. Somente agora aparecem todos os talentos – que até então florescia escondidos – e se atropelam ferozmente. São feitos acordos de grandezas musicais: serão apresentados conjuntos, *finales*, coros. Como se sabe, o cônego Kratzer canta um baixo celestial, observou a cabeleira à moda de Tito⁷² ali, mencionando, humildemente, que ele próprio é na verdade apenas um segundo tenor, mas naturalmente participante de várias academias de canto. Rapidamente é organizado o primeiro coro de Tito⁷³. Como foi magnífico! Posto bem atrás de mim, o cônego trovejava o baixo sobre minha cabeça, como se cantasse na catedral com trompetes *obbligato* e tambores; alcançava maravilhosamente

⁷⁰ As peças citadas são conhecidas pela dificuldade técnica que apresentam ao intérprete. “Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen”: ária da Rainha da Noite da ópera *Die Zauberflöte* (“A flauta mágica”, 1791), de Mozart; “Hebe, sieh, in sanfter Feier”: canção popular [Volkslied] de Friedrich Silcher (1789-1860) e Gottlob Adolf Ernst von Nostitz (1765-1836), de 1798, cuja dificuldade reside em seu andamento lento; “Ach ich liebte, war so glücklich”: ária de Constanze da ópera *Entführung aus dem Serail* (“O rapto do serralho”, 1782), de Mozart.

⁷¹ “Ein Veilchen auf der Wiese”: peça de Mozart para piano e voz (KV. 476), de 1785, a partir do poema de Goethe “Das Veilchen” (1774). Sua execução pode ser considerada fácil, se comparada com as peças anteriores.

⁷² No original, “o cabeça de Tito” (“der Tituskopf”). Designava um penteado popular na época que surgiu por volta de 1790, com uma montagem da peça *Brutus* (1729) de Voltaire, em que o personagem do imperador Tito apresentava cabelos curtos e cacheados.

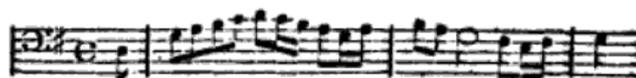
⁷³ Tito: Há várias óperas do século XVIII cujo título apresenta o nome de “Tito”. Para Charlton, Hoffmann se refere aqui provavelmente à ópera de Mozart *La clemenza di Tito* (1734) – a partir do libreto de Metastasio (que deu origem a mais de quarenta óperas), adaptado por Caterino Mazzolà – já que contém um coro (“Serbate, oh Dei custodi”) que “serve bem à intenção irônica de Hoffmann”: além de ser fácil de cantar, ele louva a Tito, o “justo, o forte” (CHARLTON, 1989, p. 83).

as notas, apenas o *tempo* é que ele atrasava quase na mesma proporção de sua pressa. Mas, pelo menos, permanecia fiel a si mesmo, visto que ao longo da peça inteira sempre arrastava meio compasso. Os outros expressavam uma afeição declarada pela música grega antiga que, como sabemos, seguia em uníssono por desconhecer a harmonia; eles cantavam todas as vozes agudas com pequenas variantes ocasionais de mais ou menos um quarto de tom acima ou abaixo. Essa apresentação algo barulhenta gerou uma tensão trágica geral, uma espécie de pavor, até mesmo nas mesas de jogos, que no momento não puderam colaborar em estilo melodramático⁷⁴ com suas costumeiras frases declamatórias que se encaixam na música, como por exemplo: “ah eu amei – *quarenta e oito* – fui tão feliz – *eu passo* – não conhecia – *whist* – a dor do amor – *no naipe...*” etc. Pareceram muito cordiais (servi-me do vinho). Foi o ponto mais alto da exposição musical de hoje: agora acabou! Era o que havia pensado. Fechei o livro e me levantei. Então o barão, meu antigo tenor, chega até mim e diz: “Ah, meu excelentíssimo Mestre de Capela, dizem que o senhor improvisa fantasias magnificamente. Improvise alguma para nós! Só um pouco! Por favor!”. Redargui, bem seco, que a fantasia havia se esgotado em mim hoje. Enquanto conversávamos, um diabo na forma de um homem elegante com dois coletes encontrou as variações de Bach que estavam embaixo de meu chapéu no quarto contíguo. Pensou tratar-se de pequenas variações: “Nel cor mi non più sento”, “Ah vous dirai-je, maman”⁷⁵ etc., e pediu para que eu as tocasse logo. Recuso, mas todos caem em cima de mim. Agora ouçam e morram de tédio, pensei e comecei o trabalho. Na variação n.3 saíram várias damas, seguidas de cabeleiras à moda de Tito. As Röderlein aguentaram – não sem nenhum sofrimento – até a n. 12, já que era o professor quem tocava. A n. 15 colocou o homem de dois coletes para correr. Com uma cortesia bastante exagerada, o barão permaneceu até a n. 30 e acabou com o ponche que Gottlieb havia colocado para mim em cima do piano. Eu teria parado de bom grado, mas essa n. 30, o tema⁷⁶, me arrastava sem parar. De repente, as pequenas folhas

⁷⁴ Estilo melodramático (no original, “melodramatisch”): o melodrama é um uma obra teatral-musical em que texto falado e música instrumental podem ocorrer simultaneamente, diferentemente da ópera (em que o texto é cantado) e do *Singspiel* (em que as partes faladas não coincidem com a música instrumental). Hoffmann compôs dois melodramas: *Dirna* (1809, libreto de Julius von Soden) e *Saul, König in Israel* (“Saul, rei em Israel”, 1811, libreto de Joseph von Seyfried).

⁷⁵ “Pequenas variações” (no original, “Variationchen”) são peças de cunho mais popular e de menor complexidade, ao contrário das *Variações Goldberg* de Bach, obra extremamente complexa e de difícil execução. “Nel cor più non mi sento”: dueto do terceiro ato da ópera *La molinara* (1788), de Giovanni Paisiello (1740-1816), a partir do qual foram compostas várias variações, dentre elas as de Joseph Gelinek (1795) e Beethoven (1796); “Ah vous dirai-je, maman”: canção popular francesa cuja melodia (conhecida no Brasil com o texto de “Brilha, brilha estrelinha”) deu origem às doze variações em dó maior, de Mozart (KV 265).

⁷⁶ Na versão do texto publicada no periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* consta a seguinte exemplificação do tema mencionado:



expandiram-se e se tornaram páginas gigantes em que estavam escritas mil imitações e execuções daquele tema, que eu devia tocar à primeira vista. As notas tornavam-se vivas e cintilavam e saltavam ao meu redor. Fogo eletrizante seguia das pontas dos dedos para as teclas. O espírito de que provinha excede os pensamentos – tomado por um forte aroma, todo o salão estava suspenso. As velas queimavam cada vez mais tênues – ora aparecia um nariz, ora um par de olhos; mas eles desapareciam logo em seguida. Então, por fim, fiquei sentado sozinho com meu Sebastian Bach e fui servido por Gottlieb como por um *spiritu familiari!* – Bebo! – Deve-se, pois, torturar com música o músico honesto como fui hoje torturado e sou tantas vezes? De fato, contra nenhuma arte são feitos tantos malditos abusos quanto contra a sublime e santa Música, tão facilmente profanada em sua delicada essência! Tendes verdadeiro talento, verdadeira sensibilidade artística: bom, então aprendei Música, realizai algo de digno à Arte e entregai vosso talento ao Sagrado, na medida certa. Quereis, ao contrário, cacarejar: bem, então fazei isso para vós e entre vós e não torturem com isso o Mestre de Capela Kreisler ou outros. – Agora eu poderia voltar para casa e terminar a minha nova sonata para piano; mas não são nem onze horas e faz uma linda noite de verão. Aposto que ao lado, na casa do mestre superior de caça, as meninas estão sentadas à janela aberta e gritam em direção à rua, com voz esganiçada, estridente, perfurante, por vinte vezes “Wenn mir dein Auge strahlet”⁷⁷, mas somente a primeira estrofe. Do outro lado, alguém tortura uma flauta com pulmões iguais aos do sobrinho de Rameau⁷⁸; e o vizinho trompista faz experimentos acústicos com longas, longas notas. Os inúmeros cães das redondezas ficam agitados e o gato de meu senhorio – atiado por um doce dueto e colado em minha janela (não é preciso dizer que meu laboratório poético-musical é um sótão) – faz afetuosas confissões miando lamentoso a escala cromática ascendente à gata do vizinho, pela qual está apaixonado desde março. Depois das onze, fica mais silencioso. Até lá permaneço sentado, já que de todo modo ainda há papel em branco e vinho, de que igualmente desfruto um pouco. Pelo que ouvi dizer, existe uma antiga lei que proíbe trabalhadores manuais barulhentos de morar ao lado de eruditos. Não deveria tal lei também contemplar os pobres compositores atormentados – que precisam ainda fazer da inspiração seu ganha-pão para continuarem fiando a trama da vida – para que assim possam banir das

⁷⁷ “Wenn mir dein Auge strahlet”: dueto do primeiro ato de *Das unterbrochene Opferfest* (“O sacrifício interrompido”, 1796), ópera de Peter von Winter (1754-1825) com libreto de Franz Xaver Huber (1755-1814), a qual fez bastante sucesso na época. Hoffmann publicou uma resenha dedicada a ela em 1815.

⁷⁸ Sobrinho de Rameau: referência ao diálogo *Le Neveu de Rameau* (“O Sobrinho de Rameau”, 1761), de Denis Diderot (1713-1784), publicado pela primeira vez na Alemanha em 1805, na tradução de J. W. von Goethe. No texto, o sobrinho do compositor Jean-Philippe Rameau (1683-1764) diz: “No começo, via os outros fazerem e fazia como eles, um pouco melhor, porque sou mais francamente desavergonhado, melhor comediante, mais esfomeado e provido de melhores pulmões” (tradução de Marilena de Souza Chauí e J. Guinsburg, 1979).

redondezas as gargantas berrantes e os que suportam tudo isso? O que diria o pintor que, ao pintar um Ideal, é colocado à frente de caretas disformes? Se fecha os olhos, pode pelo menos continuar trabalhando em paz a imagem na sua imaginação. Algodão nos ouvidos não ajuda. É possível ainda escutar o espetáculo mortal. E assim, apenas com um pensamento, um simples pensamento “agora eles vão cantar – agora vem a trompa” etc., o diabo toma as mais sublimes ideias! – A folha está completamente preenchida; apenas gostaria ainda de comentar na parte em branco atrás da folha do título o porquê de haver decidido por cem vezes não mais me deixar torturar na casa do Conselheiro e o porquê de haver desistido por cem vezes de minha intenção. Certamente é a magnífica sobrinha dos Röderlein que me prende a esta casa com laços atados pela Arte. Quem teve a felicidade de alguma vez escutar da senhorita Amalien a cena final de *Armida* de Gluck ou a grande cena da Donna Anna em *Don Giovanni* vai compreender que uma hora com ela ao piano é como passar um bálsamo divino nas feridas que todos os sons desafinados do dia inteiro causaram em mim, professor de música torturado. Röderlein, que não acredita nem na imortalidade da alma nem no compasso, acha que a moça é bastante inútil à existência mais elevada no chá, visto que não quer cantar de modo algum nessa ocasião. Porém, diante de pessoas comuns, p. ex., meros músicos, canta com um esforço que não serve para nada. Segundo Röderlein, seus longos, suspensos e ondulantes harmônicos que me levam até o céu teriam sido claramente copiados do rouxinol, que é uma criatura irracional, vive apenas em florestas e que não deve ser imitado pelo ser humano, senhor racional da criação. Ela levaria tão longe sua falta de consideração a ponto de deixar às vezes Gottlieb acompanhá-la ao violino, enquanto toca ao piano sonatas de Beethoven ou Mozart, das quais nenhum anfitrião do chá ou do whisky pode tirar algum proveito. – Essa foi a última taça de vinho. – Gottlieb retirou as velas e parece estar surpreso com a minha escrita diligente. Tem-se muita razão em estimar que esse Gottlieb tenha só dezesseis anos. É um talento magnífico e profundo. Por que o papai Torschreiber tinha que morrer tão cedo e por que o tutor tinha que colocar o menino na criadagem? – Quando Rode⁷⁹ esteve aqui, Gottlieb escutava às escondidas na antecâmara, o ouvido pressionado contra a porta do salão, e tocava por noites inteiras; de dia, ele andava cantando, sonhando por aí, e a mancha vermelha na face esquerda é uma marca fiel do solitário do dedo de Röderlein, cuja mão pode gerar o estado de sonolência com uma leve carícia ou o efeito contrário com um tapa forte. Junto com outras coisas, dei a ele as sonatas de Corelli⁸⁰;

⁷⁹ Pierre Rode (1774-1830), violinista francês de renome na época.

⁸⁰ Arcangelo Corelli (1653-1713), compositor e violinista italiano. Apesar do pequeno número de composições (cinco coleções de sonatas para trio ou instrumento solo e uma de *concerti grossi*), é considerado um dos principais compositores da passagem do século XVII para o XVIII. Até o início do século XIX, suas obras constavam entre as mais publicadas.

então ele lutou no sótão com os ratos dentro do antigo piano *Oesterlein*, até que nenhum estivesse mais vivo e, com a permissão de Röderlein, transportou o instrumento para seu pequeno quartozinho. Deixa de lado as odientas vestes de empregado, meu caro Gottlieb, e deixa-me, depois de anos, apertar-te contra o peito como o valoroso artista que podes ser com teu magnífico talento, com tua profunda sensibilidade artística! – Gottlieb estava de pé atrás de mim e enxugava as lágrimas dos olhos quando eu disse essas palavras em voz alta. – Calado, apertei sua mão, nós subimos e tocamos as sonatas de Corelli.

2.

*Ombra adorata!**

Título original: *Ombra adorata*

Data da primeira publicação: 1814

Local de publicação: *Fantasiestücke* (vol. 1)

Para Hoffmann, a transcendência na experiência musical está ligada à simplicidade da melodia, já que a ornamentação exagerada coloca em foco o virtuosismo do intérprete em detrimento das intenções estéticas do compositor. Em muitos de seus escritos encontramos a crítica ao tratamento melódico na música italiana de sua época, marcada pelo uso excessivo de ornamentos com o objetivo de exibir a habilidade técnica do cantor. Assim como em *Ombra adorata*, essa questão é desenvolvida nas resenhas às óperas *Iphigénie en Aulide* de Gluck (1810) e *Sofonisba* de Paer (1811), bem como no ensaio *Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik* ("Sobre uma afirmação de Sacchini e sobre o denominado efeito na música", 1814), que posteriormente faria parte da segunda parte da *Kreisleriana*.

*Quem não conhece a magnífica ária *Ombra adorata*, composta por Crescentini para ópera *Romeu e Julieta*, de Zingarelli, e cantada por ele de forma única?

Que maravilha suprema é a Música! Como o ser humano é pouco capaz de perscrutar seus segredos profundos! – Mas, afinal, não mora a Música em seu peito e preenche seu íntimo com visões graciosas, de tal forma que toda a sua mente se volta a elas e já neste mundo uma nova e iluminada vida retira-lhe a impetuosidade, o deprimente tormento terreno? – Sim, ele é tomado por um poder divino e, entregando-se àquilo que o Espírito lhe excita com ânimo ingênuo e devoto, ele é capaz de falar a língua daquele reino espiritual romântico e desconhecido. Inconsciente, como o aprendiz que leu em voz alta algo do livro de magia de seu mestre, ele chama todas as visões sublimes de dentro de seu ser e então elas voam através da vida em círculos de dança resplandcentes. Aquele que é capaz de vê-las é preenchido por um anseio⁸¹ infinito e inefável.

⁸¹ *Sehnsucht*, no original. Trata-se de um conceito-chave do romantismo alemão, que pode se referir tanto ao desejo por algo relacionado ao passado (e, portanto, próximo à nostalgia), quanto ao desejo por algo desconhecido que se encontra no futuro, muitas vezes apenas pressentido. Ao traduzi-lo por "anseio", privilegamos a segunda acepção, considerando o uso que Hoffmann faz do termo, já que o objeto de desejo é o "reino espiritual romântico", desconhecido e somente vislumbrado por meio da música. Anatol Rosenfeld (1994, p. 80) também aponta para esse sentido do termo: "No uso popular e poético emprega-se o termo [Sehnsucht] com frequência para exprimir a aspiração a estados ou objetos desconhecidos e apenas pressentidos, vislumbrados, os quais, no entanto, se julgam mais perfeitos que os conhecidos e os quais se espera alcançar ou obter no futuro".

Meu peito estava tão angustiado quando entrei na sala de concerto! Eu estava tão abatido pela opressão de todas as indignas misérias! Semelhante a um bicho venenoso que a ferroa, elas perseguem e mortificam o ser humano nesta vida miserável, principalmente o artista. Assim, no lugar dessa tortura de ardência eterna, ele preferiria muitas vezes o ferrão violento que o retiraria para sempre deste e de todos os outros sofrimentos terrenos. – Tu compreendeste o olhar melancólico que eu te direcionava, meu fiel amigo! E sou cem vezes grato a ti por ter tomado meu lugar ao piano, enquanto eu procurava me esconder no canto mais afastado do salão. – Qual pretexto encontraste então, de que forma conseguiste com que, no lugar da grande Sinfonia em Dó menor de Beethoven⁸², fosse apresentada uma curta, insignificante abertura de um compositor qualquer que ainda não atingiu a maestria⁸³? Também por isso sou grato a ti, do fundo do meu coração. O que teria sido de mim, quase esmagado pela miséria terrena que desde há pouco me assola incessantemente, se o espírito potente de Beethoven tivesse avançado em minha direção, me envolvido com braços metálicos, ardentes, e tivesse me levado para o Reino da Imensidão e do Incomensurável, contido em seus sons retumbantes?

Quando a abertura havia terminado com tímpano e trompetes em toda espécie de júbilo infantil, houve uma pausa silenciosa, como se algo de realmente importante fosse esperado. Isso me fez bem. Fechei os olhos e, ao procurar em meu íntimo visões mais agradáveis do que aquelas que então me rodeavam, esqueci-me do concerto e, conseqüentemente, de toda sua rotina, que me era conhecida, já que eu deveria voltar ao piano. – A pausa deve ter durado muito, quando finalmente começou o ritornelo de uma ária delicadamente conduzida. Em sons simples, mas que penetravam no fundo da alma, parecia falar sobre o anseio com o qual a alma devota se eleva ao céu e reencontra tudo aquilo que lhe é caro e que lhe foi tirado na Terra. Então, como uma luz celestial, a voz límpida de uma mulher brilhou, destacando-se da orquestra.

“Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!”⁸⁴

Quem é capaz de descrever a emoção de que fui tomado! – Como a dor que corroía meu íntimo se dissolveu num anseio melancólico, derramando bálsamo celestial em todas as feridas!

⁸² Sinfonia em dó menor: a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, Op. 67 (1808).

⁸³ A partir do século XIX, as obras apresentadas nos concertos seguiam a seguinte rotina: Abertura (de um compositor novo), concerto (com um solista de destaque e compositor de renome), sinfonia (de um compositor de renome vivo ou morto).

⁸⁴ Do italiano: “Tranquilo estou, pois em breve estarei contigo, minha vida”. Trata-se de um dos versos do recitativo do terceiro ato (Cena I) da ópera *Romeu e Julieta* (1796), de Zingarelli (1752-1837), com libreto de Giuseppe Maria Foppa (1760-1845). Antecede imediatamente a ária “Ombra adorata”.

Tudo havia sido esquecido e eu escutava, simplesmente enlevado, os sons que me envolviam e me consolavam, como se descessem de outro mundo.

Tão simples quanto o recitativo é o tema da ária seguinte, *Ombra adorata*⁸⁵; mas igualmente cheia de espírito, tocando igualmente na porção mais íntima do ser, ela fala do estado de ânimo daquele que se eleva sobre a dor terrena, na esperança bem-aventurada de em breve ver tudo o que lhe foi prometido ser realizado em um mundo melhor, superior. Tudo nessa simples composição segue de forma tão singela e natural! As frases se movimentam apenas na tônica e na dominante; nenhuma modulação gritante; nenhuma figura forçada; o canto flui como uma correnteza prateada entre flores luminosas. Mas não é justamente isso a magia secreta que esteve à disposição do Mestre para que ele pudesse dar à melodia mais simples, à estrutura mais singela, o poder indescritível do efeito mais irresistível sobre todo ânimo sensível? Nos melismas maravilhosamente claros e precisos a alma voa com asas céleres por entre as nuvens reluzentes – é o júbilo exaltado de espíritos iluminados. A composição exige, como toda aquela que foi sentida pelo Mestre no fundo de seu íntimo, que seja também compreendida profundamente e apresentada com o ânimo, eu diria, com a ideia nítida de transcendência que a melodia contém em si. Como exige o Gênio do canto italiano, foram utilizados também certos ornamentos, tanto no recitativo quanto na ária; mas não é ótimo que a maneira com que o compositor Crescentini⁸⁶, o superior Mestre do Canto, apresentava e ornamentava a ária seja transmitida como se fosse uma tradição, de tal forma que ninguém possa sequer ousar adicionar um floreio estranho, não sem ao menos ser penalizado? Com que entendimento Crescentini colocou esses ornamentos ocasionais, dando vida ao todo! Eles são a joia radiante que embeleza o gracioso semblante da amada, fazendo com que seus olhos brilhem mais forte e que um púrpuro mais intenso pinte seus lábios e sua face.

Mas o que devo dizer de ti, cantora magnífica? Com o entusiasmo dos italianos clamo a ti: “Ó tu que és abençoada pelo Céu!” *. Pois deve ter sido a benção do Céu que concedeu ao teu ânimo piedoso e afetuoso que deixasse soar de forma clara e sublime aquilo que é sentido na porção mais íntima da alma. Como graciosos espíritos, teus sons me envolveram e cada um dizia: “Levante tua cabeça, encurvado! Venha conosco, venha conosco ao país distante, onde a

⁸⁵ A ária é cantada por Romeu antes de tomar o veneno que lhe tiraria a vida, na esperança de se reunir à sua amada Julieta: “*Ombra adorata aspetta/ teco sarò indiviso/ nel fortunato eliso/ avrà contento il cor!/ Là tra i fedeli amanti/ ci apresta amor diletto/ godremo i dolci istanti/ di più innocenti affetti;/ e l’eco a noi d’intorno/ risuonerà d’amor*”. Tradução: Sombra adorada, espera/ contigo estarei inteiro/ no afortunado Elísio/ o coração será feliz!/ Lá, entre os fiéis amantes/ o amor nos prepara prazeres/ / desfrutaremos os doces momentos / dos afetos mais inocentes; / e o eco à nossa volta / ressoará com amor.

⁸⁶ Girolamo Crescentini (1762-1846), cantor *castrato* e compositor.

dor não atinge mais nenhuma ferida aberta, mas enche o peito de inefável anseio, como num elevado arrebatamento!”.

Nunca mais te escutarei. Porém, quando a baixeza avançar para cima de mim e, considerando-me seu semelhante, quiser travar comigo a batalha vulgar; quando a estupidez quiser me aturdir, as vaias nojentas da plebe quiserem me ferir com ferrão venenoso; então por meio de teus sons uma consoladora voz espiritual sussurrará a mim:

“Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!”

Numa inspiração nunca antes sentida, elevo-me em um poderoso voo sobre os opróbrios terrenos; todos os sons, imobilizados no sangue do peito ferido, revivem, movimentam-se, deslocam-se e faíscam esfuziantes em direção ao alto, como salamandras rutilantes⁸⁷; e consigo apanhá-las e uni-las, de modo que, como em um feixe de fogo, elas se tornem uma imagem flamejante que ilumina e glorifica a ti e a teu canto.

* Nossa cantora alemã Häser⁸⁸, que infelizmente renunciou em definitivo à sua arte, era recebida pelos italianos com exclamações de “Che sei benedetta dal cielo!”

⁸⁷ Salamandras constam entre os espíritos elementares descritos pelo alquimista Paracelso, no século 16, e estariam ligadas ao elemento do fogo. Hoffmann faz novamente referência a esses “espíritos” no texto n. 5 da *Kreisleriana*.

⁸⁸ Charlotte Henriette Häser (1784-1871), cantora lírica alemã (soprano) aclamada na época, especialmente na Itália, cuja aposentadoria se deu em 1812.

3.

Reflexões sobre o elevado valor da música

Título original: *Gedanken über den hohen Wert der Musik*

Data da primeira publicação: 29.7.1812

Local de publicação: *Allgemeine musikalische Zeitung* (xix)

Assim como no primeiro texto da coletânea, encontramos aqui a crítica às concepções sobre a arte e o artista presentes no discurso da sociedade “elegante”, para a qual o “elevado valor” da arte estaria em sua utilidade de servir à instrução geral ou como distração nas horas de lazer. Trata-se da ideia contida no “prodesse et delectare” (ser útil e agradar), proveniente da poética horaciana, ideia que determinou a arte do século XVIII e contra a qual os artistas se voltaram a partir do final do século, reivindicando a “autonomia” da arte, ou seja, sua liberdade em relação a todo propósito fora de si mesma. É principalmente a partir dessas mudanças no pensamento acerca da finalidade da arte (sobretudo com a reflexão kantiana sobre o prazer estético desinteressado) que a música instrumental pôde adquirir o *status* de arte mais elevada – ou, nos termos de Hoffmann, de arte mais “romântica”.

É inegável que em nossa época (graças aos céus!) o gosto pela música alastra-se cada vez mais, de tal forma que agora, de certo modo, o ensino de música às crianças também faz parte de uma boa educação, razão pela qual em toda casa que se preze encontra-se um piano ou pelo menos um violão. Existem, aqui ou ali, apenas alguns poucos depreciadores da indubitável bela arte; e é minha intenção e dever dar-lhes uma valorosa lição.

A finalidade da arte em geral não é outra senão proporcionar ao ser humano um divertimento agradável e distraí-lo apazivelmente dos afazeres sérios, ou antes, dos únicos decentes, ou seja, aqueles que lhe conferem pão e honra na sociedade. Desse modo, ele pode depois retornar com o dobro de atenção e esforço à verdadeira finalidade de sua existência, isto é, ser um eficiente trabalhador no moinho da sociedade e (permaneço na metáfora) rodar e se deixar girar. E nenhuma arte está mais apta a atingir essa finalidade do que a música. A leitura de um romance ou de um poema, mesmo que a escolha seja de tal modo feliz que não haja absolutamente nenhum mau gosto fantástico, como é o caso da maioria dos mais recentes, e mesmo que a fantasia – que na verdade é a pior parte de nosso pecado original e deve ser extinta com toda força – não seja, portanto, em nada estimulada, essa leitura tem mesmo assim o inconveniente de que se é constrangido, de certo modo, a pensar sobre aquilo que se lê. Isso é, porém, claramente contrário à finalidade da distração. O mesmo é válido para a leitura em voz

alta: sendo a atenção inteiramente desviada dela, é fácil adormecer ou então sermos absorvidos por pensamentos sérios que devem ser regularmente pausados por um momento, segundo a dieta intelectual a ser seguida por todo homem de negócios decente.

A observação de um quadro pode durar um pouco apenas, pois o interesse é perdido tão logo adivinhamos o que ele procura representar. Porém, no que tange à música, somente aqueles incuráveis depreciadores dessa nobre arte são capazes de negar que uma composição bem-sucedida – isto é, aquela que se mantém devidamente nos trilhos e que faz seguir uma melodia agradável atrás da outra, sem agitar-se ou delirar loucamente em todo tipo de resoluções e desenvolvimentos contrapontísticos – causa um agradável estímulo que nos exime de qualquer pensamento ou, melhor, que não deixa nenhum pensamento sério surgir, mas que permite que se alternem divertidamente vários outros bem leves e agradáveis, de cujo real conteúdo nem ficamos sabendo.

Entretanto, pode-se ir além e questionar: por que proibir alguém de puxar, durante a música, uma conversa com o vizinho sobre toda sorte de assuntos do mundo político e moral e assim alcançar, de modo agradável, uma dupla finalidade? Pelo contrário, isso é deveras aconselhável, visto que a música facilita muitíssimo a fala, como se tem a oportunidade de observar em todos os concertos e círculos musicais. Na pausa, tudo está quieto, mas com a música uma corrente de conversa começa a fluir e avoluma-se cada vez mais com o cair das notas. Muitas moças, cuja fala se resume geralmente, segundo certo ditado, a “sim, sim” e “não, não”⁸⁹, durante a música são levadas ao excesso, o que segundo o mesmo ditado deveria ser proveniente do mal, aqui, porém, é visivelmente do bem, já que às vezes um amante ou até mesmo um marido lhe cai nas redes, embevecido pela doçura da fala tão rara.

Céus, as vantagens da música são ilimitadas! Vós, incuráveis depreciadores da nobre arte, agora vos guio ao círculo doméstico, onde o pai, cansado dos assuntos sérios do dia, fuma contente seu cachimbo em roupa de dormir e em pantufas, ao som do *murki*⁹⁰ de seu filho mais velho. Não teria a Rosinha imaculada aprendido a Marcha *Dessau* e a “Blühe liebes Veilchen”⁹¹ só por sua causa? E ela não a canta tão lindamente que dos olhos da mãe caem puras lágrimas de alegria em cima da meia que ela está remendando? Por fim, não lhe teria sido mais penoso

⁸⁹ “Sim, sim e não, não”: “Seja, porém, a vossa palavra sim, sim; não, não; o que excede disso é o mal” (Mateus 5:37, trad. de Haroldo Dutra Dias).

⁹⁰ *Murki*: tipo de peça musical para piano com um padrão de alternância de oitavas no baixo. Cf. *Musikalisches Lexikon* de Koch (1802): <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/murky.html>. Último acesso: 22 de maio de 2020.

⁹¹ “Marcha Dessau” (no original, “Dessauer Marsch”), melodia de cunho popular e patriótico, usada pela infantaria e cuja origem remonta à batalha de Turin de 1706, em que a marcha foi tocada na entrada de Leopold I. von Anhalt-Dessau; “Blühe, liebes Veilchen” (“Floresça, querida violeta”) canção popular infantil com música de Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) e texto de Adolph Overbeck (1755-1821).

o grasnido aflito (ainda que também cheio de esperança) do rebento mais jovem, se na execução da amável música infantil não tivessem sido mantidos a afinação e o andamento?

Mas se teus sentidos estiverem inteiramente obtusos a esse idílio doméstico, ao triunfo da simples natureza, então me acompanhe àquela casa com janelas de vidro iluminadas. Entramos no salão; a chaleira fumegante está no centro em cujo entorno senhores e damas elegantes se movimentam. São arrumadas as mesas de jogos, mas também é levantada a tampa do piano, pois aqui a música serve igualmente de agradável diversão e distração. Se bem escolhida, ela não incomoda em nada, pois até mesmo os jogadores de cartas – embora ocupados com algo mais elevado, com os ganhos e perdas – suportam-na de bom grado.

O que devo dizer, por fim, dos grandes concertos públicos, que oferecem uma maravilhosa oportunidade de conversar com esse ou aquele amigo com acompanhamento musical? Ou, no caso daqueles que ainda estão nos anos de exuberância, uma oportunidade de trocar palavras doces com essa ou aquela dama – para isso até a música pode dar ainda um assunto apropriado. Esses concertos são o verdadeiro lugar de distração para o homem de negócios e deve-se dar muito mais preferência a eles do que ao teatro, pois este oferece, de vez em quando, representações que fixam o espírito ilicitamente em coisas irreais e sem valor, correndo-se o risco de se cair na poesia, da qual deve se resguardar todo aquele que preze por sua honra civil!

Em suma, como mencionei logo no início, um sinal crucial de como agora se reconhece a verdadeira disposição da música está no fato de ela ser praticada e ensinada muito diligentemente e com muita seriedade. Muito convém que crianças sejam mantidas na música, mesmo que não tenham o menor talento para a arte (o que, na verdade, sequer importa alguma coisa mesmo)! Se elas ainda não podem exercer de algum jeito algo de indispensável para a sociedade, pelo menos podem fazer sua parte e contribuir para o divertimento e a distração!

Seguramente outra bela vantagem da música sobre qualquer outra arte é que ela, em sua pureza (sem interferência da poesia), é completamente moral e, portanto, de forma alguma exerce influência prejudicial à tenra juventude⁹². Confiante, certo chefe de polícia atestou ao criador de um novo instrumento que ali não havia nada contrário à sociedade, à religião e aos bons costumes; com a mesma confiança, todo mestre de música pode assegurar de antemão ao papai e à mamãe de que a nova sonata não contém um pensamento imoral sequer. Quando os

⁹² Alude-se aqui à questão da autonomia estética da música, defendida no texto n. 4 (“A música instrumental de Beethoven”). Por não estar atrelada à palavra e, portanto, não estar sujeita às suas limitações, a música instrumental é considerada na reflexão romântica a arte mais elevada, superior à poesia. Aqui, entretanto, a defesa da música instrumental é feita por meio de argumentos bastante diferentes daqueles utilizados por Hoffmann no texto n. 4, o que caracteriza o tom irônico e cômico do trecho.

filhos crescem, então fica implícito que eles precisam afastar-se da prática da arte, já que tal coisa não fica bem a homens sérios e por meio dela as damas podem faltar com muita facilidade às obrigações da sociedade etc. Então, eles devem desfrutar do prazer pela música apenas passivamente, em apresentações de crianças ou de artistas profissionais.

Da disposição da arte, devidamente descrita, também decorre que os artistas – isto é, aquelas pessoas que (sem dúvida, muito insensatas!) dedicam sua vida inteira a uma atividade que serve apenas de descanso e distração – devem ser tidos como indivíduos inferiores e suportados apenas por colocarem a *miscere utili dulce*⁹³ em prática. Nenhum ser humano de razão saudável e inteligência madura irá considerar o melhor artista como sendo superior ao valoroso escrevente ou o artesão que remenda o estofado em cima do qual se senta o conselheiro no escritório ou o negociante no balcão. Pois aqui se intenciona o necessário; ali somente o agradável. Portanto, se tratamos o artista educada e amigavelmente, isso só é consequência de nossa cultura e nossa bonomia, que nos permite também nos entretermos e brincarmos com crianças e outras pessoas que nos divertem.

Alguns desses infelizes parasitas despertam muito tarde de seu equívoco e assim chegam realmente à loucura, o que se pode verificar facilmente nas suas declarações sobre a arte. Eles dizem, pois, que a arte permitiria ao ser humano vislumbrar seu princípio mais elevado e levá-lo-ia de suas tolas atividades e ações da vida comum até o templo de Isis, onde a natureza falaria com ele em sons sagrados, nunca antes ouvidos, mas ainda assim compreensíveis. Estes loucos nutrem ainda opiniões estranhíssimas sobre a música: chamam-na de a mais romântica das artes, já que sua única ocupação seria o infinito, o misterioso sânscrito da natureza articulado em sons, que preencheria o peito do ser humano com um anseio infinito, e apenas nela ele entenderia a sublime canção das árvores, das flores, dos animais, das pedras, das águas!

As brincadeiras totalmente inúteis do contraponto, que não alegam em nada o ouvinte e, assim, fogem completamente ao verdadeiro objetivo da música, são pavorosamente chamadas por eles de combinações misteriosas e eles são capazes de compará-las com musgos, ervas e flores singularmente entrelaçados. Segundo eles, o talento ou, na língua desses tolos, o gênio da música arderia no peito daquele que exerce e nutre a arte e o consumiria com chamas inextinguíveis, enquanto um princípio inferior faria com que a centelha fosse encoberta ou desviada artificialmente. Já aqueles que, como já expus, julgam corretamente a verdadeira disposição da arte e da música, são chamados por eles de hereges ignorantes que deveriam permanecer eternamente fora do santuário da existência elevada. E, com isso, atestam sua

⁹³ *Miscere utile dulci*: termo que provém da *Ars poetica* de Horácio (verso 343: “Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci”) e que significa unir o útil ao doce (agradável).

loucura. Pois me pergunto com razão: quem é melhor? O funcionário público, o comerciante, aquele que vive de seu dinheiro, que come e bebe bem, passeia apropriadamente e que cumprimenta a todos com reverência? Ou então o artista, que precisa se refugiar em seu mundo fantástico de forma bastante miserável? Entretanto, tais tolos afirmam que isso seria algo muito especial na elevação poética sobre a vulgaridade e que assim muitas privações se transformariam em prazer. Mas os imperadores e reis com coroas de palha na cabeça são também felizes nos manicômios!

A melhor prova de que todos esses floreios não levam a nada e somente servem para acalmar a repreensão íntima por não se ter buscado realizar algo de concreto, é o fato de que quase ninguém se torna artista por livre e espontânea vontade e de que eles vieram e vêm cada vez mais da classe mais pobre. Nascidos de pais sem posses e de procedência obscura ou nascidos mesmo de artistas, eles são o que são por causa da necessidade, da ocasião, da falta de perspectiva de uma vida feliz nas classes de fato úteis. Isso será sempre assim, independentemente desses lunáticos. Se uma família abastada de altíssimo nível tiver a infelicidade de ter um filho que tenha inclinação especial para a arte ou, para usar a expressão patética desses insanos, que traga no peito a centelha divina que, ao encontro de resistência, se alastra consumindo tudo ao seu redor; e se ele realmente tem fantasias sobre a arte e a vida de artista, então um bom educador colocará com facilidade o jovem sujeito transviado no caminho correto fazendo uso de uma dieta intelectual ponderada – p. ex. a retirada de todo alimento fantástico e exagerado (a poesia e as chamadas composições intensas de Mozart, Beethoven etc.), como também repetindo constantemente a ideia sobre a disposição inferior de toda arte e do estado bastante inferior do artista, destituído de qualquer categoria, título ou riqueza – de modo que, no fim, esse jovem sentirá um real desdém pela arte e pelo artista, desdém que, sendo um verdadeiro remédio contra essa excentricidade, nunca poderá ser administrado o suficiente.

Aos pobres artistas que ainda não chegaram à loucura descrita acima, acredito realmente não dar um mau conselho quando lhes sugiro que, a fim de se livrarem um pouco de sua inclinação sem propósito, aprendam paralelamente algum ofício fácil: então eles certamente serão tidos como membros úteis da sociedade. Um especialista me disse que eu teria habilidade para a confecção de pantufas. Não me oponho em servir de modelo e iniciar o aprendizado com o grande Schnabler, Mestre de Confecção de Pantufas, que é, além do mais, meu padrinho.

Relendo por cima o que escrevi, penso ter retratado com precisão a loucura de muitos músicos e, com um horror oculto, sinto-me vinculado a eles. O diabo sussurra em meu ouvido que muito do que foi dito sinceramente lhes poderá talvez parecer ironia incurável; porém, asseguro mais uma vez: contra vós, depreciadores da música, que chamam o canto e a

brincadeira edificantes das crianças de gargantear inútil e que dizem compreender a música como uma arte misteriosa e sublime somente digna de vós, contra vós é que minhas palavras foram dirigidas. Com arma severa na mão, vos provei que a música é uma invenção maravilhosa e útil do esperto Tubalcaim⁹⁴, a qual anima e distrai as pessoas, promovendo a felicidade doméstica – a mais sublime inclinação de toda pessoa de cultura – de forma agradável e satisfatória.

⁹⁴ Tubalcaim: figura presente no Antigo Testamento, da descendência de Caim e filho de Lameque e Zilá, que teria sido o primeiro homem a utilizar cobre e ferro em construções.

4.

A música instrumental de Beethoven

Título original: *Beethovens Instrumentalmusik*

Data da primeira publicação: 9-11.12.1813

Local de publicação: *Zeitung für die elegante Welt*

Elaborado a partir das resenhas à *Quinta Sinfonia* e aos *Trios Op. 70* de Beethoven (publicadas no *Allgemeine musikalische Zeitung* em 1810 e 1813, respectivamente), este texto tem como pontos centrais a defesa da música instrumental e da necessidade de reflexão na criação e recepção de música. Considerada inferior às outras artes pela sua incapacidade de imitar a natureza ou transmitir conceitos claros, a música instrumental passou ao longo do século XVIII por um processo de legitimação estética, consolidado principalmente com as reflexões acerca da autonomia da arte e com a valorização da interioridade subjetiva no Romantismo Alemão. Para Hoffmann, a “essência” da música estaria justamente em seu caráter indefinido e misterioso, que a tornaria capaz de expressar o “Infinito” ou o “Absoluto”, uma esfera ideal que transcende o mundo concreto e que não pode ser compreendida por meio de palavras. Ao denominar a música a mais “romântica” das artes, Hoffmann defende tanto seu caráter transcendente e espiritual, quanto a necessidade de reflexão por parte do compositor, intérprete e ouvinte. Beethoven estaria no auge de uma escala progressiva de “romantismo”, sucedendo Haydn e Mozart no tratamento “romântico” dado à música instrumental. Sua *Quinta Sinfonia* é tida como exemplo máximo de compreensão da essência da música.

Quando se fala da Música como uma arte autônoma, não deveria sempre se referir apenas à Música instrumental? Desprezando toda ajuda, toda mescla com outra arte (a poesia), ela exprime de forma pura sua essência característica, somente reconhecível nela. Ela é a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer, a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o Infinito⁹⁵. A lira de Orfeu abriu os portões do Orco⁹⁶. A Música abre ao ser humano um reino desconhecido, um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior sensível que o circunda e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos *determinados* para se entregar a um anseio inexprimível.

Será que haveis pelo menos suspeitado dessa ínsita essência, vós, pobres compositores instrumentais que se esforçam arduamente para representar certas sensações e até mesmo acontecimentos? Como pudestes ter a ideia de tratar plasticamente a Arte que diretamente se

⁹⁵ Sobre o emprego do adjetivo “romântico” (*romantisch*) por Hoffmann, cf. capítulo 1 desta dissertação.

⁹⁶ “Orco” se refere ao submundo ou “inferno” da mitologia romana, correspondente ao “Hades” da mitologia grega.

opõe à plasticidade? Vossas alvoradas, tempestades, Batailles des Trois Empereurs etc.⁹⁷ são, certamente, enganos ridículos e serão merecidamente punidas com o total esquecimento.

No canto, onde a poesia alude a certos afetos através da palavra, o poder mágico da Música atua como o maravilhoso elixir filosófico que, com algumas gotas, faz com que qualquer bebida seja mais saborosa e mais sublime. A Música reveste toda paixão – amor, ódio, ira, desespero etc., como nos é apresentado pela ópera – com a luz púrpura do Romantismo e mesmo aquilo que é sentido na vida nos leva além da vida para o Reino do Infinito⁹⁸.

Tão forte é a magia da Música que, tornando-se cada vez mais potente, ela precisou romper com todas as amarras de qualquer outra arte.

Decerto, não somente pela facilidade do meio de expressão (perfeição do instrumento, maior virtuosidade do instrumentista), mas também pelo profundo, pelo íntimo conhecimento da essência característica da Música, é que compositores geniais elevaram a Música instrumental ao nível atual.

Mozart e Haydn, os criadores da Música instrumental de hoje, foram os primeiros que nos mostraram a Arte em sua glória plena⁹⁹. Quem a contemplou com pleno amor e penetrou em sua íntima essência foi – Beethoven! As composições instrumentais de todos os três mestres respiram um mesmo espírito romântico que se encontra em uma mesma apreensão da essência própria da Arte. Entretanto, o caráter de suas composições distingue-se claramente. A expressão de um ânimo infantil e alegre predomina nas composições de Haydn. Suas sinfonias levam-nos a um imensurável bosque verde, a uma colorida e divertida reunião de pessoas felizes. Rapazes e moças desfilam dançando em rodas; crianças risonhas, espiando por de trás de árvores e de roseiras, brincam de jogar flores uns nos outros. Uma vida cheia de amor, cheia de felicidade como antes do pecado, em uma juventude eterna. Nenhum sofrimento, nenhuma dor, apenas um doce e melancólico desejo pela figura amada que paira ao longe na luz avermelhada do pôr do sol, não se aproximando nem desaparecendo. Enquanto permanece ali, não anoitece, pois ela própria é a luz do pôr do sol, que ilumina montanhas e bosques.

⁹⁷ “Batailles des Trois Empereurs” pode se referir à sinfonia de Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier (1766-1834), intitulada *La Bataille d’Austerlitz surnommé la Journée des trois Empereurs, symphonie militaire et historique à grand orchestre* (1806), ou à sinfonia de Louis-Emmanuel Jadin (1768-1853), com o mesmo título e composta no mesmo ano. Na resenha à *Quinta Sinfonia* (1810), Hoffmann cita ainda, no trecho correspondente, as sinfonias de Johann Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) que têm como base uma história (possivelmente as doze sinfonias a partir das *Metamorfoses* de Ovídio). (Cf. HOFFMANN, 1967, p. 34).

⁹⁸ A respeito do pensamento de Hoffmann sobre a relação entre palavra e música, em especial na ópera, cf. seu ensaio *Der Dichter und der Komponist* (“O poeta e o compositor”).

⁹⁹ Isso se deve especialmente ao desenvolvimento da forma sonata. Essa ideia já havia sido exposta em outras resenhas, como as dedicadas às 5ª e 6ª sinfonias de Friedrich Witt (Cf. HOFFMANN, 1967, p. 19; p. 23).

Mozart nos conduz às profundezas do Reino dos Espíritos. Um temor nos envolve. Mas, sem causar tormento, ele é mais um pressentimento do Infinito. Amor e melancolia soam em graciosas vozes de espíritos. Surge a noite em luz clara e púrpura e, com anseio inexprimível, seguimos as figuras que nos acenam gentilmente, convidando para suas rodas e voando pelas nuvens na infinita dança de esferas (A Sinfonia em Mi Bemol Maior de Mozart, conhecida pelo nome de “Canto do Cisne”)¹⁰⁰.

Também a Música instrumental de Beethoven nos descortina o Reino da Imensidão e do Incomensurável. Por esse reino, raios ardentes disparam na noite profunda e nós avistamos sombras gigantescas que ondulam para cima e para baixo. Elas se acercam cada vez mais de nós e *nos* exterminam, mas não à dor do anseio infinito. Nele, todo prazer, que se elevava rapidamente em jubilosos sons, cai ao chão e perece. E somente nessa dor – que consome em si o amor, a esperança, a alegria, mas sem destruí-los, e que parece explodir nosso peito com um unísono de todas as paixões – é que nós continuamos a viver e nos tornamos extasiados videntes de espíritos!

O gosto romântico é raro. Mais raro ainda é o talento romântico. Eis provavelmente porque há tão poucos capazes de tocar a lira cujo som revela o maravilhoso mundo romântico.

Haydn capta romanticamente o humano na vida humana. Ele é mais comensurável, mais apreensível para a maioria.

Mozart recorre mais ao sobre-humano, ao maravilhoso que mora dentro do espírito.

A Música de Beethoven move a alavanca do temor, do arrepio, do pavor, da dor e assim desperta aquele anseio infinito, essência do Romantismo. Ele é, portanto, um compositor puramente romântico. Não seria, então, por esse motivo que ele tem menos êxito com a música vocal, que não proporciona o caráter do anseio indeterminado, mas apresenta apenas afetos que, sentidos no Reino do Infinito, são determinados por meio de palavras?

O imponente gênio de Beethoven oprime a plebe musical. Em vão ela se insurge contra ele. Mas os sábios juízes, entreolhando-se com nobres fisionomias, asseguram que, como homens de grande razão e profundo entendimento que são, eles são dignos de que se confie na sua palavra de que ao bom Beethoven não falta nem um pouco de uma rica e viva fantasia, mas ele não sabe como contê-la. Pois não se trataria ali nem um pouco de seleção e configuração dos pensamentos, mas, ao contrário, a partir do tal método genial, ele lançaria tudo do mesmo modo como a fantasia incandescente lhe inspira naquele momento. Mas, e se for apenas às *vossas* fracas visões que escapa a íntima estrutura profunda de toda composição de Beethoven?

¹⁰⁰ “Sinfonia em Mi Bemol Maior de Mozart”: Sinfonia n. 39, KV 543 (1788).

Se for apenas por *vossa* culpa que não compreendeis a linguagem do Mestre, compreensível ao devoto, e que a porta do santuário mais íntimo vos permaneceu fechada? Em verdade, totalmente comparável a Haydn e Mozart em matéria de reflexão, o Mestre separa seu Eu do Reino interior dos Sons e impõe-se sobre ele como senhor absoluto. Geômetras estéticos frequentemente queixaram-se da completa falta de unidade e coerência interna em Shakespeare, onde para a visão mais profunda uma bela árvore, folhas, flores e frutos crescem a partir de uma única semente. Da mesma forma, é apenas por meio de um mergulho muito profundo na Música instrumental de Beethoven que se revela sua elevada reflexão, inseparável do verdadeiro Gênio e nutrida pelo estudo da Arte.

Qual obra instrumental de Beethoven confirma tudo isso em um grau mais elevado do que a Sinfonia em Dó menor, imensuravelmente magnífica e profunda? Como essa maravilhosa composição conduz o ouvinte, em um clímax cada vez mais ascendente, em direção ao Reino espiritual do Infinito! Nada pode ser mais simples do que a ideia principal do primeiro *Allegro*, composta apenas de dois compassos, e que, começando em uníssono, nem mesmo define a tonalidade para o ouvinte. O caráter do anseio aflito e cheio de inquietude que esse movimento carrega em si¹⁰¹ coloca o melodioso tema secundário ainda mais em evidência! Oprimido e aflito pelo pressentimento da Imensidão como prestes a se aniquilar, o peito parece desesperado para tomar fôlego em sons cortantes¹⁰², mas logo uma figura amigável surge reluzente e ilumina a noite profunda e horripilante (O amável tema em sol maior que já havia sido introduzido pela trompa na tonalidade de mi bemol maior). Como é simples – que seja novamente dito – o tema que o Mestre coloca como base de todo o conjunto! E como é maravilhosa a forma como todas as frases secundárias e de transição se ordenam a ele por meio de suas proporções rítmicas, desenvolvendo cada vez mais o caráter do *Allegro* que o tema principal apenas esboçou.

Todas as frases são curtas, quase compostas somente de dois ou três compassos, e são ainda divididas em uma incessante troca entre os instrumentos de sopro e de cordas. Era de se esperar que de tais elementos pudesse surgir apenas algo fragmentário e inapreensível. Mas, ao invés disso, é justamente essa organização do todo, assim como a constante repetição de frases e acordes isolados, uma atrás da outra, que intensifica o sentimento de um anseio inefável até o mais alto grau. Além do fato de o tratamento contrapontístico atestar um profundo estudo da

¹⁰¹ Na resenha dedicada a essa obra, Hoffmann faz uma análise detalhada, evidenciando com exemplos musicais de que forma Beethoven consegue criar o “anseio” [Sehnsucht] e o “pressentimento do infinito” [Ahnung des Unendlichen], de que fala o autor. Um dos exemplos dados na análise do primeiro movimento é a fermata na dominante logo no quinto compasso, na exposição do tema principal, dando ao ouvinte “pressentimentos de mistérios desconhecidos”. (Cf. HOFFMANN, 1967, p. 37).

¹⁰² O exemplo dado por Hoffmann em sua resenha, no trecho correspondente, são os acordes tocados por toda a orquestra a partir do compasso 168 até o compasso 179.

Arte, também as frases de transição, as alusões constantes ao tema principal demonstram como o grande Mestre apreendeu o Todo com todos os traços passionais e examinou-o a fundo no espírito.

Não soa o suave tema do *Andante con moto* em lá bemol maior como uma graciosa voz espiritual que preenche nosso peito com esperança e consolo? Mas aqui também entra o terrível espírito, que arrebatava e apavora a alma no *Allegro*¹⁰³. Ameaçando a cada momento, ele emerge da nuvem carregada na qual desapareceu e de seus relâmpagos fogem rapidamente as amigáveis figuras que nos rodeavam.

O que devo dizer do Minueto¹⁰⁴? Ouçamos as modulações peculiares, as resoluções no acorde maior da dominante, retomada pelo baixo como tônica do tema seguinte em tonalidade menor! Ouçamos o próprio tema que sempre se alarga em alguns compassos! Não sois outra vez arrebatados por um anseio infável cheio de inquietude, aquele pressentimento do maravilhoso Reino espiritual, onde o Mestre impera?

Mas o magnífico tema do movimento final brilha como uma ofuscante luz solar no alegre júbilo de toda a orquestra. Como são maravilhosos os desdobramentos contrapontísticos que se ligam aqui novamente ao todo! Pode bem ser que para muitos tudo pareça uma rapsódia genial, mas o ânimo de todo ouvinte sensível será de certo arrebatado profunda e internamente por um sentimento, por aquele anseio infável e divinatório, e até o último acorde, até mesmo no momento após ele, este ouvinte não conseguirá sair do maravilhoso Reino espiritual, onde é envolvido por dor e prazer configurados em sons. A organização interna dos movimentos, seu desenvolvimento, orquestração, a forma como eles se sucedem uns aos outros, tudo segue para um único ponto. Mas em especial a íntima relação entre os temas é o que cria aquela unidade que sozinha é capaz de manter o ouvinte em *uma* disposição. Frequentemente, essa relação fica clara para o ouvinte quando ele a escuta a partir da ligação entre dois trechos¹⁰⁵ ou descobre um

¹⁰³ Ao analisar o segundo movimento em sua resenha, Hoffmann indica a semelhança deste com movimentos de sinfonias de Haydn, no que tange ao desenvolvimento do tema. Segundo o autor, o *Andante* não pode ser comparado ao primeiro *Allegro* em originalidade, mas seu caráter estaria integrado ao todo da obra, o que é demonstrado por meio da análise de suas modulações. (Cf. *Schriften der Musik*, p. 44-45).

¹⁰⁴ Charlton aponta para o emprego indevido do termo “minueto” (*Menuett*) para se referir ao terceiro movimento, cuja indicação recebida é a de *Allegro* (1989, p. 246). Entretanto, no dicionário musical de Koch (1802), contemporâneo de Hoffmann, encontramos a observação de que o termo “minueto” era frequentemente empregado, a partir da metade do século XVIII, para designar movimentos de sonatas ou sinfonias, apesar de em nada se assemelharem a um minueto no que diz respeito ao ritmo, ao andamento ou ao caráter de dança característico. Seu emprego dar-se-ia, provavelmente, por semelhanças no tratamento da melodia e, segundo Koch, teria sido Haydn aquele que ofereceu um modelo de “minueto” em suas sinfonias. Em sua resenha à *Quinta Sinfonia*, Hoffmann sugere que Beethoven teria seguido no terceiro movimento justamente o modelo estabelecido por Haydn. Cf. <http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/menuet.html>. Último acesso: 22 de maio de 2020.

¹⁰⁵ O termo *Sätze* (no singular, *Satz*), usado no original, pode se referir tanto à frase musical quanto a um movimento de sinfonia ou sonata.

baixo em comum nos dois diferentes trechos. Mas uma relação mais profunda, que não pode ser demonstrada dessa forma, é comunicada apenas de espírito a espírito e é justamente isso o que predomina entre as passagens dos dois *Allegros* e do Minueto e o que anuncia majestosamente a genialidade reflexiva do Mestre.

Sublime Mestre, como tuas composições para piano marcaram profundamente meu espírito! Tudo o que não pertence a ti, ao sensato Mozart e ao grandioso gênio Sebastian Bach parece-me agora insípido e insignificante! Como foi grande meu prazer ao receber sua septuagésima obra, os dois magníficos *Trios*! Pois já sabia que, logo após um pouco de treino, os ouviria magnificamente. E hoje à noite eles saíram tão bem que até agora não consegui me desvencilhar de suas estruturas e seus desenvolvimentos, como alguém que caminha e se adentra cada vez mais nos labirintos de um bosque fantástico, entrelaçado com todo tipo de árvores, plantas estranhas e flores maravilhosas. As graciosas vozes de sereia de tuas frases, resplandecendo numa diversidade de cores, me atraíram cada vez mais adentro. A engenhosa dama que tocou magnificamente o *Trio* n. 1 a *mim*, o Mestre de Capela Kreisler, e diante de cujo piano ainda me sento e escrevo, permitiu-me enxergar claramente como somente aquilo que é oferecido pelo *espírito* deve ser estimado; todo o resto provém do mal.

Agora há pouco repeti de cor no piano algumas impressionantes modulações dos dois *Trios*. É bem verdade que o piano (*pianoforte*) continua sendo um instrumento mais propício à harmonia do que à melodia. A expressão mais refinada desse instrumento não consegue dar à melodia a vitalidade em mil nuances que o arco do violino ou o sopro dos metais é capaz de criar. O instrumentista luta em vão contra a dificuldade intransponível imposta pelo mecanismo que faz vibrar e soar as cordas com uma batida. Por outro lado, não há um só instrumento (com exceção da harpa, ainda muito mais limitada) que, como o piano, abrange com acordes plenos de notas o Reino da Harmonia e revela seus tesouros ao estudioso, nas mais maravilhosas formas e figuras. Se a fantasia do Mestre apreendeu todo um quadro de sons com ricos agrupamentos, luzes claras e sombreamento profundo, então ele pode trazê-la à vida no piano, fazendo-a emergir colorida e reluzente de seu mundo interior.

A partitura completa¹⁰⁶, esse verdadeiro livro musical de magia que em seus símbolos garante todas as maravilhas da Arte dos Sons, o coro misterioso dos mais diversos instrumentos, é reavivado no piano pelas mãos do Mestre. Uma peça bem apresentada a partir da partitura completa, com todas as vozes, é comparável à boa gravura em bronze feita a partir de uma

¹⁰⁶ No original: “vollstimmige Partitur” (Literalmente, “partitura com todas as vozes”). A apresentação gráfica da partitura completa ou grade para orquestra sinfônica (com as vozes, no caso de óperas, oratórios etc.) ainda estava em processo de desenvolvimento. Sua padronização ocorreria apenas em meados do século XIX.

grande pintura. O piano é, portanto, muitíssimo adequado para a improvisação, para a redução a partir da partitura completa, para sonatas individuais, acordes etc. Assim, os trios, quartetos, quintetos etc. – em que entram os instrumentos de cordas usuais – pertencem inteiramente ao domínio das composições para piano, porque, se compostas da forma correta, isto é, de fato para quatro vozes, cinco vozes etc., dependem inteiramente da elaboração harmônica, que impede por si mesma que instrumentos individuais se sobressaiam em passagens brilhantes.

Tenho uma verdadeira aversão a todos os concertos para piano, em sentido estrito do termo (os de Mozart e Beethoven não são tanto concertos, mas sim sinfonias com piano *obbligato*). Neles o virtuosismo individual do instrumentista deve ser explorado nas passagens de solo e na expressão da melodia. Porém, o melhor pianista no melhor instrumento esforça-se em vão por aquilo que o violinista, por exemplo, alcança com pouco esforço.

Depois do *tutti* uníssono de violinos e metais, todo solo soa rígido e apagado, e admira-se a habilidade dos dedos ou coisas do gênero, sem que a alma tenha sido realmente tocada.

Porém, como Mestre conseguiu apreender tão bem o espírito característico do instrumento e explorá-lo da forma mais apropriada!

Um tema *cantabile* e simples, porém fértil, que pode ser aproveitado nas mais variadas estruturas contrapontísticas, abreviações etc., está na base de todos os movimentos. Todos os temas secundários e todas as figuras estão intimamente relacionados com a ideia central, fazendo com que tudo se entrelace e se ordene em direção à mais elevada unidade entre todos os instrumentos. Assim é a estrutura do todo. Mas, nessa construção artificial, alternam-se em voos incessantes imagens maravilhosas, nas quais surgem alegria e dor, melancolia e deleite lado a lado e dentro um do outro. Figuras raras começam uma dança aérea, ora confluindo num ponto de luz, ora distanciando-se faiscantes e fulgurantes e então seguindo e perseguindo umas às outras em grupos variados. E, em meio a este reino espiritual descortinado, a alma enlevada escuta atenta o idioma desconhecido e compreende todos os mais misteriosos pressentimentos apreendidos por ela.

Apenas *aquele* compositor que consegue atingir o ânimo das pessoas por meio da Harmonia pode penetrar verdadeiramente em seus mistérios; para ele as proporções numéricas, que permanecem somente operações matemáticas mortas ao gramático sem gênio, são compostos mágicos dos quais ele faz emergir um mundo fantástico.

Apesar da tranquilidade que predomina principalmente no primeiro *Trio*, incluindo até mesmo o melancólico *Largo*, o gênio de Beethoven permanece sério e solene. É como se o Mestre quisesse dizer que nunca se pode falar de coisas profundas e misteriosas em palavras ordinárias, mas somente em palavras sublimes e maravilhosas, mesmo quando o espírito,

familiarizado com elas, se sente serena e alegremente elevado; a dança dos sacerdotes de Isis só pode ser um hino de grande júbilo.

Lá onde a música deve servir unicamente a si mesma e não a certa função dramática, a música instrumental deve deixar de lado todo tipo de divertimento insignificante, todo *lazzi* leviano¹⁰⁷. O ânimo profundo procura pelo pressentimento daquela felicidade que, vinda de uma terra desconhecida, é mais majestosa e mais bela do que aqui no mundo acanhado; que acende no peito uma vida interior cheia de encanto, uma expressão mais elevada do que aquela que míseras palavras, pertencentes apenas às enrijecidas paixões terrenas, podem proporcionar. Essa seriedade presente em toda Música instrumental e para piano de Beethoven bane todas as passagens vertiginosas em que ambas as mãos percorrem o piano de cima a baixo, todos os saltos estranhos, os *capriccios* burlescos, as notas erigidas até o alto dos céus com cinco e seis linhas suplementares, das quais estão repletas as composições para piano atuais.

Quando a questão é meramente a habilidade dos dedos, as composições para piano do Mestre não apresentam nenhuma dificuldade especial, visto que as poucas escalas rápidas, tercinas e coisas do gênero devem ser dominadas por todo instrumentista treinado. E ainda assim sua execução é bastante difícil. Alguns dos chamados virtuosos reprovam as composições para piano do Mestre com a acusação: “muito difícil!”, e ainda acrescentam: “e muito ingrato!”

No que tange a essa dificuldade, a execução correta e cômoda das composições de Beethoven exige nada menos que ele seja compreendido, que se adentre profundamente em seu ser, que na consciência da própria grandeza se tenha a ousadia de pisar no círculo das aparições mágicas conjuradas pela sua poderosa magia. Quem não sente essa grandeza dentro de si, quem não enxerga a sagrada Música senão como divertimento, como passatempo em horas vazias, útil para o estímulo momentâneo de ouvidos obtusos ou para a própria ostentação, que permaneça longe disso. Somente a alguém desse tipo cabe a acusação: “extremamente ingrato!” O verdadeiro artista vive apenas na obra que ele apreendeu e que agora apresenta segundo a intenção do Mestre. Ele recusa que sua personalidade de alguma forma se faça presente; todos os seus esforços são empregados para trazer à vida, brilhando em mil cores, todas as imagens e aparições grandiosas e graciosas que o Mestre encerrou com força mágica em sua obra, fazendo com que elas envolvam o ser humano em círculos luminosos e rutilantes e – inflamando sua fantasia, seu ânimo mais íntimo – o leve em rápidos voos ao longínquo Reino espiritual dos Sons.

¹⁰⁷ *Lazzi* (do italiano, “piadas”; singular: *Lazzo*) eram ações cômicas, na maior parte das vezes com mímicas, usadas na *Commedia dell'arte*.

5.

Reflexões extremamente dispersas

Título original: *Höchst zerstreute Gedanken*

Data da primeira publicação: 4-8.1.1814

Local de publicação: *Zeitung für die elegante Welt*

Composto de diversos fragmentos sobre a arte e o artista, este texto pode ser considerado uma “miniatura” da própria *Kreisleriana*. O leitor notará que, embora diferentes em muitos aspectos, as “reflexões dispersas” dialogam entre si e com os outros textos da coletânea, o que revela o ideal estético (nutrido não somente por Hoffmann, mas por vários românticos) de uma obra de arte cujos elementos heterogêneos e fragmentários formam um todo coeso. A unidade do todo a partir da heterogeneidade de suas partes é posta como programa estético no texto *Jacques Callot*, que abre o primeiro volume da *Fantasiestücke*. Vimos essa questão na análise da *Quinta Sinfonia*, em que Hoffmann aponta para a “íntima relação” entre as frases e temas de seus movimentos. Também em alguns dos fragmentos a seguir encontramos reflexões semelhantes, seja no comentário sobre a unidade entre a abertura e os atos da ópera em *Don Giovanni*, seja na reflexão sobre a correspondência entre cores e sons ou entre as artes, em especial entre música, pintura e arquitetura.

Mesmo quando ainda frequentava a escola, eu tinha o hábito de anotar algumas ideias que surgiam ao ler um livro, escutar uma música, observar uma pintura ou algo do gênero, ou também sobre qualquer coisa curiosa que me ocorria. Para tanto, havia mandado encadernar um pequeno livro e coloquei o título “Reflexões dispersas”. Meu primo, que morava comigo em um quarto e acompanhava meus esforços estéticos com uma ironia verdadeiramente maldosa, encontrou o livrinho e adicionou, ao “dispersas” do título, a palavrinha “extremamente”! Após ter em segredo me irritado o suficiente com meu primo e ter relido rapidamente aquilo que havia escrito, achei que – para meu grande desapontamento – muitas reflexões dispersas eram, de fato, extremamente dispersas; atirei o livro inteiro no fogo e prometi nunca mais escrever nada, mas sim digerir tudo internamente e deixar agindo, como deveria ser. Mas repasso minhas partituras e descubro, para meu não pequeno espanto, que agora, em anos bastante posteriores e, como é de se esperar, de mais sabedoria, cultivo o funesto hábito mais intensamente do que nunca. Pois não estão quase todas as páginas, quase todas as capas em branco rabiscadas com reflexões extremamente dispersas? Se um sincero amigo – quando eu de alguma forma tiver me despedido desta vida – considerar este meu espólio digno de algo e quiser mandar copiar e imprimir alguma coisa dele (como é de costume), peço-lhe a

misericórdia de atirar sem misericórdia as reflexões *muito* extremamente dispersas ao fogo; quanto às restantes, que mantenha, de certo modo como *captatio benevolentiae*¹⁰⁸, a legenda de estudante ao lado do acréscimo maldoso do primo.

Hoje em dia discute-se muito sobre nosso Sebastian Bach e sobre os antigos italianos e não se pôde de modo algum chegar a um consenso sobre quem seria superior. Sobre isso, um amigo espirituoso disse: “A música de Sebastian Bach está para a música dos antigos italianos assim como a Catedral de Estrasburgo está para a Basílica de São Pedro em Roma”¹⁰⁹.

Como essa imagem verdadeira e viva me impressionou de forma tão profunda! – Vejo nos motetos a oito vozes de Bach a construção audaz, maravilhosa, romântica da Catedral com todos os seus ornamentos fantásticos, que, se unindo artisticamente ao todo, se elevam imponentes e esplêndidos ao céu; da mesma forma, vejo nos cantos devotos de Benevoli e Perti¹¹⁰ as proporções puras, grandiosas da Basílica de São Pedro, que conferem a comensurabilidade até mesmo às maiores massas e elevam a alma ao preenchê-la com sagrado pavor.

Não apenas em sonho, mas também no estado de delírio que precede o adormecer, especialmente após escutar muita música, encontro uma correspondência das cores, sons e aromas. É como se todos, de forma igualmente misteriosa, fossem criados a partir do raio de luz e então se unissem em um concerto maravilhoso. O aroma do cravo vermelho-escuro age sobre mim com um especial poder mágico; sem pensar, mergulho em um estado onírico e escuto então ao longe, crescendo e novamente se esvaindo, os profundos sons do *bassethorn*¹¹¹.

¹⁰⁸ *Captatio benevolentiae*: expressão da retórica, que significa “conquista da benevolência”. Trata-se de um recurso usado para se conquistar a simpatia do leitor ou ouvinte.

¹⁰⁹ Na resenha de 1813 dedicada à *Missa em Dó Maior* de Beethoven, Hoffmann faz uma comparação semelhante, comparando, nesse caso, a catedral de Estrasburgo com as “composições fantásticas” de Mozart e Haydn, nas quais viveria o “puro romantismo” (Cf. HOFFMANN, 1967)

¹¹⁰ Orazio Benevoli (1605-1672): mestre de capela de várias igrejas, entre elas a Santa Maria Maggiore em Roma, e é considerado um dos principais nomes do barroco italiano, tendo composto diversas missas e motetes; Giacomo Perti (1661-1756): mestre de capela na Basílica de São Petrónio, em Bolonha, e regente na Academia Filarmônica de Bolonha. Compôs vários oratórios e óperas, além de missas e cantatas.

¹¹¹ *Bassethorn* (conhecido também como “cor de basset”, em francês, ou “corno di bassetto”, em italiano): instrumento da família da clarineta, afinado em fá. Seu registro é mais grave e seu timbre é mais “escuro”. Criado por volta de 1770, esse instrumento foi bastante utilizado por Mozart, mas posteriormente caiu em desuso (Cf. *Manual Ilustrado dos Instrumentos Musicais*, de L. Jenkins, 2009, p. 149).

Há momentos – principalmente quando imerso nas obras do grande Sebastian Bach – em que as proporções numéricas musicais, as regras místicas do contraponto suscitam em mim um horror profundo. – Música! – com misterioso arrepio, com pavor eu pronuncio o teu nome! – Sânscrito da Natureza articulado em sons! – O não-iniciado o repete balbuciando em sons infantis – o macaqueador herege afunda-se em seu próprio escárnio.

Sobre os grandes mestres contam-se frequentemente pequenas anedotas criadas tão infantilmente ou recontadas com ignorância tão estúpida que sempre quando as escuto me ofendo e me irrita. A historieta sobre a abertura do *Don Giovanni* de Mozart, por exemplo, é tão prosaicamente absurda que sempre me espanto como mesmo músicos – dos quais é esperado que possuam um pouco de entendimento – podem ousar contá-las, como aconteceu ainda hoje. Mozart teria adiado, dia após dia, a composição da abertura enquanto a ópera já estava pronta. Mesmo no dia anterior à apresentação, quando todos os preocupados amigos acreditavam que ele estivesse sentado em frente a sua escrivaninha, ele teria estado passeando alegremente. Enfim, de manhã cedinho no dia da apresentação, ele teria composto a abertura em poucas horas, de forma que as partes foram levadas ao teatro com a tinta ainda molhada. E então todos se enchem de espanto e admiração por Mozart ter composto tão rápido, sendo que essa admiração pode ser consagrada a qualquer copista apressado e veloz. Então, será que o Mestre não teria levado o *Don Giovanni* há muito tempo em sua alma – sua obra mais profunda, composta para seus amigos, ou seja, para aqueles que o compreendiam em sua intimidade? E será que em seu espírito ele não teria organizado e aprimorado o Todo, com todas as suas expressões majestosas cheias de personalidade, fazendo com que ele já estivesse ali como em uma fundição sem defeitos? Então, será que a abertura de todas as aberturas, na qual todos os motivos da ópera já estão indicados tão majestosa e vivamente, já não estaria tão pronta quanto o resto da obra no momento em que Mozart apanhou a pena para escrever?¹¹² Se tal anedota fosse verdadeira, então, com o atraso da escrita, Mozart provavelmente pregou uma peça em seus amigos, que teriam falado sempre da composição da abertura. Pois lhe deve ter parecido patética a preocupação de que ele poderia não encontrar a hora propícia para a atividade que era agora mecânica, a saber, a escrita da obra recebida no instante da consagração e apreendida no íntimo. Alguns quiseram achar no *Allegro* o vigilante Mozart acordando sobressaltado do

¹¹² Nesse trecho, vemos novamente a defesa da unidade da obra musical, em particular da ópera, com a antecipação de seus temas na abertura, o que era um procedimento novo na época (pelo menos fora da França) e que apenas há pouco tempo havia sido aceito (Cf. CHARLTON, 1989, p. 171).

sono em que ele teria caído sem querer enquanto compunha. Como existem pessoas tolas! Lembro-me que na apresentação do *Don Giovanni* alguém reclamava amargurado para mim de que a estátua e os demônios seriam pouquíssimo naturais. Perguntei sorrindo se ele então já não teria percebido que dentro do homem de branco se escondia um agente de polícia bastante esperto e que os demônios não seriam nada menos do que oficiais de justiça disfarçados; o inferno seria também nada menos que a prisão onde Don Giovanni seria confinado por causa de seus crimes e tudo deveria ser tomado como alegoria. Então ele estalou os dedos bastante contente, sorriu, se alegrou e teve pena dos outros que se deixavam enganar tão facilmente. Depois, quando falavam sobre as forças subterrâneas evocadas do Orco por Mozart, ele sorriu para mim de forma muitíssimo capciosa, em que eu retribuí igualmente. Ele pensava: “Nós sabemos o que sabemos!” E ele tinha toda razão!

Havia muito tempo que não me deleitava e me regozijava tanto como hoje à noite. Meu amigo entrou exaltado no quarto, correndo em minha direção, e anunciou que descobrira, em uma taberna do subúrbio, uma trupe de atores que encenava as grandes peças e tragédias. Nós fomos logo até lá e encontramos colado na porta do local um recado escrito que dizia, após a humilde e melancólica saudação da honrada Companhia de Teatro, que a escolha da peça dependia sempre do venerável público presente e que o dono se esforçaria por servir os honrados clientes sentados na frente com boa cerveja e tabaco. Dessa vez foi escolhida, segundo a sugestão do diretor, a *Johanna von Montfaucon*¹¹³. Surpreendi-me, porque a peça tem um efeito indescritível na forma como foi representada. Pois se pôde ver claramente que, na verdade, o poeta tinha em vista a ironia poética ou ainda ridicularizar o falso *pathos*, a poesia que não é poética. Neste sentido, a *Johanna* é uma das farsas mais divertidas que ele já escreveu. Os atores e atrizes haviam apreendido muito bem o sentido profundo da peça e organizado o cenário de forma louvável. Por exemplo, não foi mesmo uma ótima ideia que, ao Johanna pronunciar num desespero cômico as palavras “Que troveje!”, o diretor não poupasse despesas com colofônia¹¹⁴ e realmente fizesse com que trovejasse um pouco? Apesar do pequeno acidente na primeira cena – em que um castelo de aproximadamente seis pés, mesmo que construído de papel, caiu

¹¹³ *Johanna von Montfaucon*: peça popular de August von Kotzebue (1761-1819), encenada pela primeira vez em 1799 em Viena e cuja ação se passa na Idade Média. Numa resenha de 1814, Hoffmann critica os libretos de Kotzebue, principalmente em relação à estrutura e ao enredo, a “ideia do todo”, que no texto haveria um “demônio antimusical” do qual toda música fugiria: “posso afirmar que nunca meu íntimo esteve tão vazio de música quanto na leitura das óperas do Sr. K.” (Cf. HOFFMANN, 1967, p. 262)

¹¹⁴ “Colofônia” ou breu (no original, “Kolophonium”) era uma substância frequentemente utilizada no teatro na criação do efeito de chamusca ou de clarão causado por relâmpagos.

sem fazer qualquer barulho especial, tornando possível ver um barril de cerveja em cima do qual Johanna falava bastante afetuosa com o povo, ao invés de em cima de uma sacada ou à janela – as decorações estavam, mesmo assim, ótimas e espetaculares e as montanhas suíças foram igualmente tratadas com feliz ironia, segundo o sentido da peça. Do mesmo modo, o figurino também aludia à lição que o poeta quis dar aos pósteros-poetas por meio da representação de seus heróis. “Vede”, diz ele, “assim são os vossos heróis! Ao invés dos fortes e robustos cavaleiros dos belos dias de outrora, eles são os chorões e patéticos molengas da época atual que se comportam grosseiramente e acreditam que com isso já fizeram tudo!” Todos os cavaleiros que aparecem, o Estavajell, o Lasarra etc., usavam casacas comuns e tinham apenas um cinturão, bem como algumas penas nos chapéus. Desenrolou-se ainda um arranjo maravilhoso que merecia ser copiado pelos grandes palcos! Quero registrá-lo aqui para nunca o esquecer! Não pude admirar o suficiente a grande precisão na entrada e saída de cena, a harmonia do Todo, já que a escolha da peça havia sido deixada para o público e, portanto, a companhia tinha que dominar uma boa quantidade de peças sem nenhuma preparação especial. No final, num movimento cômico e, como se pôde notar, bastante involuntário de um ator no pano de fundo do cenário, percebi com olhos argutos que dos pés dos atores e atrizes saíam em direção à caixa do *souffleur*¹¹⁵ finas linhas que eram puxadas quando estes precisassem entrar ou sair do palco. Um bom diretor que queira que tudo ocorra no teatro segundo sua própria opinião e visão pessoal pode agora levar isso adiante. Assim como na cavalaria há para cada manobra os *chamados* com trompeta, aos quais até mesmo os cavalos obedecem imediatamente, ele poderia criar diferentes puxões para cada pose, exclamação, grito, levantar e baixar de tom de voz etc., e aplicá-los proveitosamente junto ao *souffleur*.

Então o maior erro de um ator, a ser penalizado com a demissão imediata e com a morte civil, seria quando o diretor pudesse lhe acusar com razão de ter *saído da linha*, e o maior elogio a uma apresentação seria quando ele dissesse que *tudo seguiu linha por linha*.

Grandes poetas e artistas são também sensíveis à censura de seres inferiores e gostam até demais de serem elogiados, bem tratados, mimados. Acreditais, pois, que aquela vaidade que tão frequentemente vos acomete poderia habitar almas elevadas? Mas toda palavra amigável, todo esforço benevolente acalenta a voz interior que adverte incessantemente o verdadeiro artista:

¹¹⁵ *Souffleur* (do verbo francês “souffler”, sussurrar) ou “ponto” é o funcionário no teatro que durante a peça sussurra as falas aos atores, em caso de esquecimento, e os auxilia na movimentação no palco.

“Teu voo é ainda tão rasteiro, ainda tão tolhido pelas forças terrenas – bata com vigor as asas e eleva-te às estrelas luminosas!” – E levado pela voz, o artista constantemente vagueia e não consegue encontrar seu lar, até o apelo dos amigos guiá-lo novamente a todos os lugares.

Ao ler na Biblioteca Musical de Forkel a crítica baixa, injuriosa sobre a *Iphigenia in Aulis* de Gluck, meu ânimo é revirado pelas mais estranhas sensações¹¹⁶. Fico imaginando que o grande e majestoso homem, ao ler tal baboseira absurda, tenha sido acometido por um sentimento incômodo como alguém que passeia em um lindo parque por entre flores e botões e é atacado por cães que gritam, latem e que, sem conseguirem causar a ele o menor dano que seja, lhe são, porém, insuportavelmente desagradáveis. Mas da mesma forma que, após a vitória ter sido conquistada, gostamos de ouvir sobre os apertos e os perigos passados, justamente porque eles aumentam ainda mais seu esplendor, assim também se erguem a alma e o espírito, ainda observando os monstros que sucumbem em sua própria humilhação e sobre os quais o Gênio balança a bandeira da vitória. Consolai-vos, os não reconhecidos, vós que vos curvais à leviandade e à injustiça do espírito da época: a vós está prometida a indubitável vitória e ela é eterna, já que a batalha exaustiva é apenas transitória.

Conta-se que, depois que a querela entre os gluckistas e piccinistas esfriara um pouco, algum distinto admirador da arte conseguiu trazer Gluck e Piccini a um sarau. Então, o sincero alemão, ao ver terminada a briga maldosa, teria revelado todo o seu mecanismo de composição, todo o seu segredo de como elevar e tocar as pessoas, em especial os franceses mimados¹¹⁷: melodias em antigo estilo francês – elaboração alemã. Era isso. Mas ainda assim Piccini – sensato,

¹¹⁶ Trata-se, provavelmente, de referência a uma resenha publicada no primeiro volume da *Musikalisch-kritische Bibliothek* de Forkel, sobre o livro de Friedrich Riedel *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck* (1775). Em agosto de 1810, Hoffmann já havia escrito sua resenha sobre a ópera *Iphigenia in Aulis* (1774), de Christoph Willibald Gluck (1714-1787) e, mais tarde, voltaria a defender a qualidade de suas óperas no ensaio *Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik* (1814) e se reportaria novamente à crítica mencionada no texto *Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia* (1820).

¹¹⁷ Durante o século XVIII, houve em Paris uma série de querelas acerca da ópera: no início do século, travou-se uma disputa entre a ópera francesa e a italiana quanto à primazia dos estilos, devido ao sucesso de óperas italianas na França. Mais tarde, por volta de 1750, a disputa volta a aflorar na chamada “querela dos bouffons” e, vinte anos depois, dá-se o conflito entre os defensores de Gluck e de Niccolò Piccinni (1728-1800), conhecido como a “querela dos gluckistas e piccinistas”. Gluck é contratado pelo *Opéra de Paris* para compor seis óperas e implementa sua reforma da *opera seria*, começando em 1774 com a ópera *Iphigénie en Aulide* (ou, em alemão, *Iphigenie in Aulis*). Piccinni chega em Paris em 1776, atendendo a demanda pelo estilo de ópera italiana, e é então que se reinicia a discussão entre os apoiadores da ópera francesa, com a figura de Gluck, e da ópera italiana, com Piccinni.

sensível, grande ao seu modo (seu coro dos sacerdotes da noite em *Dido* ressoa em meu íntimo com suas notas arrepiantes) – não escreveu *Armide e Iphigenia*, como o fez Gluck! Basta, pois, saber exatamente como Rafael criou e realizou suas pinturas para ser também um Rafael?

Nenhuma conversa sobre a Arte podia surgir hoje. Nem mesmo a divina conversa fiada sobre nada com nada que eu gosto tanto de ter com as damas, já que para mim ela é como o acompanhamento aleatório a uma melodia secreta, mas claramente presentida por todos – nem mesmo isso queria engrenar: tudo levava à política. Alguém disse que o ministro R. teria se recusado a escutar os concertos na Corte de S. Agora sei que tal ministro de fato é totalmente surdo de um dos ouvidos e no momento surgiu diante de meus olhos uma imagem em traços grotescos que não me largou a noite toda. Via o tal ministro rígido de pé no meio do quarto; o reles comerciante da cidade tal encontra-se infelizmente do lado surdo e o outro, do lado que escutava! Então eles faziam uso de todos os meios imagináveis, todos os estratagemas e histórias, um para fazer com que a Excelência se virasse, o outro com que a Excelência permanecesse parada, pois o sucesso da coisa dependia apenas disso. Mas a Excelência permanece fincada em seu lugar como um carvalho alemão; e a sorte está do lado daquele que se encontra do lado que escuta.

Qual artista alguma vez se afligiu por causa de acontecimentos políticos do dia? – ele vivia apenas para a sua Arte e apenas nela seguia pela vida; mas uma época difícil e azarada apoderou-se com punhos de ferro das pessoas e a dor tira dele sons que antes lhe eram desconhecidos.

Fala-se tanto da inspiração forçada pelos artistas por meio da fruição de bebidas fortes – são citados músicos e poetas que só podem trabalhar assim (pintores ficaram livres da acusação, até onde sei). Não acredito nisso, mas é certo que exatamente no estado de espírito feliz, quero dizer, na constelação favorável, quando o espírito passa da *incubação* para a *criação*, é que a bebida alcoólica promove a reviravolta mais intensa das ideias. Não é uma imagem muito nobre, mas a fantasia é para mim como uma roda de moinho que é movida mais rapidamente quando a corrente passa com maior força – o homem despeja vinho e a engrenagem em seu interior gira mais veloz! É magnífico que um nobre fruto contenha o segredo de como dominar o espírito

humano em suas ressonâncias mais íntimas de forma tão maravilhosa! – Mas o que nesse instante fumeja no copo diante de mim é uma certa bebida que é como um forasteiro cheio de mistérios que troca de nome por todos os cantos para permanecer desconhecido. Ela não tem uma denominação geral e é criada pelo processo de incendiar conhaque, araca e rum e fazer com que o açúcar disposto em uma grelha em cima do copo pingue dentro dele¹¹⁸. A preparação e a fruição moderada dessa bebida têm para mim algo de benéfico e aprazível. Quando a chama azul cintila em direção ao alto, vejo como as Salamandras sobem flamejando e faiscando e lutam contra os Espíritos da Terra que vivem no açúcar. Estes resistem bravamente; eles crepitam através do inimigo em luzes amarelas, mas o poder é muito grande: eles afundam estalando e sibilando. Os Espíritos da Água fogem, rodopiando para cima no vapor, enquanto os Espíritos da Terra abatem as Salamandras exaustas e as consomem no seu próprio reino; mas também elas sucumbem e pequenos espíritos recém-nascidos e atrevidos irradiam para o alto em vermelho flamejante. Nascidos da queda de Salamandras e Espíritos da Terra, eles têm o fervor daqueles e a força resistente destes. Se for realmente aconselhável derramar bebida alcóolica na roda interna da fantasia (do que estou convencido, já que há para o artista, imediatamente após o impulso veloz de ideias, certo bem-estar, uma alegria que facilita o trabalho), então poder-se-ia estabelecer devidamente certos princípios em relação às bebidas. Assim, no caso da música sacra, por exemplo, eu sugeriria vinhos antigos do Reno e da França; para a *opera seria*, vinhos borgonheses muito finos; para a ópera cômica, champanhe; para cançonetas, vinhos italianos ardentes; já para uma composição extremamente romântica, como é a de *Don Giovanni*, uma taça moderada justamente dessa bebida criada de Salamandra e Espírito da Terra! – Porém deixo que cada um forme sua opinião e somente acho necessário observar, para mim mesmo, que o Espírito, nascido da luz e do fogo subterrâneo, domina o ser humano com tamanho atrevimento que chega a ser até mesmo perigoso. Não se deve confiar em sua afabilidade, visto que ele muda rapidamente a feição e, ao invés do benéfico e agradável amigo, torna-se o terrível tirano.

Hoje contaram a famosa anedota sobre o velho Rameau¹¹⁹. Dirigindo-se ao clérigo que o exortava à penitência na hora de sua morte com toda sorte de palavras duras e hostis e que não conseguia parar de pregar e gritar, ele teria dito seriamente: “Mas como pode Vossa

¹¹⁸ O preparo descrito assemelha-se ao da bebida *Feuerzangenbowle* (lit. ponche de alicates de fogo), ainda hoje consumida na Alemanha e na Áustria, especialmente em festas de final de ano.

¹¹⁹ Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor e teórico francês.

Reverendíssima cantar tão desafinado!” Não pude aprovar as gargalhadas das minhas companhias, pois para mim a história tem algo de extremamente tocante! O velho Mestre da Arte musical, tendo se despedido de quase tudo terreno, tinha dedicado seu espírito completamente à divina música, de modo que toda impressão sensível vinda do exterior lhe era apenas uma dissonância que, interrompendo a harmonia pura que preenchia seu íntimo, o agonizava e retardava seu voo para o Mundo da Luz.

Em nenhuma outra Arte a teoria é tão fraca e insuficiente quanto na Música. As regras do contraponto se referem naturalmente apenas à estrutura harmônica. Uma frase trabalhada corretamente segundo essas regras é como o desenho do pintor esboçado corretamente segundo as regras da proporção. Mas no que tange à coloração, o músico está bastante desamparado; pois *isso* é a orquestração¹²⁰. Já em razão da imensa variedade de frases musicais é impossível ousar *uma regra sequer*. Mas, amparado por uma fantasia viva, depurada pela experiência, pode-se muito bem dar indicações que, estabelecidas sistematicamente, eu as chamaria de Mística dos Instrumentos. A arte de atuar em pontos apropriados, ora com toda a orquestra, ora com instrumentos individuais, é a *perspectiva musical*. Da mesma maneira, a música pode mais uma vez emprestar da pintura a expressão *tom*, e diferenciá-la de *tonalidade*. No segundo e mais elevado sentido, o *tom de uma peça* seria então seu caráter mais profundo, expresso por meio do tratamento especial do canto, do acompanhamento das figuras e melismas que se ajustam entre si.

É igualmente difícil fazer um bom último ato e uma cadência final eficiente. Ambos são geralmente cheios de firulas e a acusação “ele não consegue chegar a uma conclusão” é quase sempre bem merecida. Aos poetas e músicos não seria um mau conselho de que ambos, o último ato e o *finale*, sejam feitos *primeiro*. A abertura, assim como o prólogo, precisa necessariamente ser feita por último.

¹²⁰ O termo utilizado por Hoffmann é *Instrumentierung*, que designa a combinação de instrumentos ou grupo de instrumentos em qualquer tipo de obra musical. Em se tratando de obras para orquestra, não é “equivalente” ao termo “instrumentação”, que em português se refere geralmente ao estudo das características de cada instrumento.

6.

O maquinista perfeito

Título original: *Der vollkommene Maschinist*

Data da primeira publicação: 1814

Local de publicação: *Fantasiestücke* (vol. 1)

A partir de suas experiências na regência e produção de óperas, Hoffmann defende a necessidade de se criar a ilusão no teatro e na ópera através do chamado “Efeito Total” [Totaleffekt], ou seja, da unidade entre todos os elementos visuais e sonoros. O título alude à obra *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre de capela perfeito], tratado de composição musical escrito por Johann Mattheson e publicado em 1739. Trata-se, portanto, de uma espécie de tratado, direcionado ao maquinista do teatro, responsável pelos efeitos especiais, bem como ao chamado decorador [Dekorateur], responsável pelo cenário e pelo figurino. Em tom irônico, sugere-se que estes deveriam se unir contra o compositor e o poeta (ou libretista) e evitar todo e qualquer efeito de ilusão, livrando o público do risco de caírem nas armadilhas da fantasia. Novamente, Hoffmann apresenta uma reflexão sobre a unidade na obra de arte, aqui especificamente na ópera, já que seria por meio da perfeita união entre música, texto e efeitos sonoros e visuais que podemos adentrar no “reino romântico da fantasia”.

Quando ainda era regente na ópera de ***, meus gostos e minhas inclinações me conduziam frequentemente ao teatro. Ocupava-me muito do cenário e da maquinaria e, no longo tempo em que observava em silêncio tudo o que via, germinavam-me resultados que eu gostaria de revelar em um pequeno tratado sob o título “O maquinista perfeito, de Johannes Kreisler etc.”, para o usufruto de decoradores e maquinistas, bem como do público em geral. Mas, como costuma acontecer no mundo, o tempo amortece a mais intensa das vontades e quem sabe se, no ócio apropriado que a importante obra teórica exige, terei disposição para realmente escrevê-la. Para, então, salvar do naufrágio pelo menos os primeiros princípios da magnífica teoria inventada por mim, suas ideias mais primorosas, escreverei, mesmo que de forma rapsódica, o tanto quanto me for possível, e assim penso também: *Sapienti sat!*¹²¹

Primeiramente, devo à minha estadia em *** o fato de ter me curado completamente de muitos enganos perigosos em que me afundava até então, bem como de ter perdido completamente o infantil apreço pelas pessoas que considerava então grandes e geniais. Ao lado de uma dieta intelectual rigorosa, mas muito salutar, minha saúde se deve (como me havia sido aconselhado) ao consumo assíduo da água extremamente clara e pura, que jorra – não, melhor

¹²¹ *Sapienti sat*: “para o sábio é suficiente” ou “ao bom entendedor, meia palavra basta”.

dizendo – que flui leve e silenciosamente de muitas fontes em ***, principalmente perto do teatro.

Assim, com verdadeira vergonha íntima, penso ainda no apreço, na veneração infantil que eu nutria pelos decoradores bem como pelos maquinistas do Teatro de **. Ambos partiam do mais tolo princípio de que o cenário e a maquinaria deveriam intervir imperceptivelmente na poesia e então, através do efeito total, o espectador deveria ser levado do teatro para a fantástica terra da poesia, como em asas invisíveis. Eles diziam que não bastaria utilizar cenários ordenados com profundo entendimento e gosto refinado, visando o máximo de ilusão; máquinas que agem no espectador com força mágica e inexplicável. Mas, principalmente, seria também necessário evitar tudo, mesmo algo insignificante, que fosse contrário ao efeito total. Não se trataria de um cenário posto de forma contrária à intenção do poeta; não – muitas vezes apenas uma árvore que aparece no momento errado, mesmo uma única corda pendurada destruiria toda a ilusão. Eles diziam ainda que – por meio de proporções grandiosas, de uma simplicidade nobre, da supressão artística de todos os recursos – é muito difícil comparar as dimensões fictícias do cenário com as reais (por exemplo, com as pessoas no palco) e assim descobrir o artifício de manter o espectador em sua ilusão reconfortante escondendo completamente o mecanismo das máquinas. Assim, até mesmo poetas, que em geral gostam de entrar no reino da fantasia, teriam dito: “Então os senhores acreditam que suas montanhas e palácios em telas de pano, suas frágeis tábuas pintadas nos iludem por um momento sequer? Que sua importância é tão grande?” – então tudo seria sempre culpa das limitações e inabilidades dos colegas pintores e construtores. Em vez de apreender seu trabalho em sentido poético elevado, eles teriam rebaixado o teatro a um patético teatro em miniatura, não importa quão grande fosse (o que, na verdade, não é tão relevante quanto se pensa). Na verdade, as florestas densas e lúgubres, as intermináveis colunatas, as catedrais góticas de tal decorador também tinham um efeito maravilhoso. Não lembrava nem um pouco pinturas ou telas; os trovões subterrâneos do maquinista, seus desmoronamentos, por sua vez, preenchiam o ânimo com horror e pavor; suas máquinas voadoras flutuavam leves e perfumadas.

Mas Céus! Como essas boas pessoas tinham, apesar de suas ninharias de sabedoria, uma linha de raciocínio completamente errada! Talvez, ao lerem isso, elas deixem de lado suas fantasias claramente nocivas e, como eu, voltem à razão. Gostaria de me dirigir agora a elas e lhes falar do gênero de representação teatral no qual se é mais exigente em relação a suas artes – quero dizer, a ópera! – Apesar de na verdade ter em mente apenas os maquinistas, os decoradores podem também aprender seu quinhão. Logo:

Caros senhores!

Caso ainda não tenham notado, gostaria de lhes revelar que poetas e músicos se encontram em uma união extremamente perigosa contra o público. Pois eles têm em vista nada menos do que retirar o espectador do mundo real, onde este está muito confortável, e então, ao separá-lo completamente de todos os seus conhecidos e amigos, atormentá-lo com todas as sensações e paixões possíveis, extremamente prejudiciais à saúde. Este deve rir, chorar, assustar-se, ter medo, apavorar-se, segundo a vontade deles; em poucas palavras, deve dançar conforme a sua música, como se costuma dizer. Quase sempre suas más intenções são bem sucedidas e as infelizes consequências de sua influência perniciosa já foram vistas inúmeras vezes. Se muitos de fato acreditaram por um momento nesse negócio fantástico no teatro, não lhes ocorreu sequer uma vez que as personagens não falam como as demais pessoas decentes, mas cantam. Muitas moças passaram noites, e mesmo alguns dias, sem conseguir tirar da mente as aparições devidamente conjuradas pelos poetas e pelos músicos e, portanto, sem conseguir tricotar ou bordar sensatamente.

Mas quem deve impedir esse disparate? Quem deve agir de tal forma que o teatro permaneça um descanso sensato; que tudo permaneça quieto e tranquilo; que nenhuma paixão psíquica ou física doentia seja suscitada? Quem deve fazê-lo? Ninguém menos que os senhores, meus caros! Aos senhores cabe a doce obrigação de se unirem contra os poetas e os músicos em prol da humanidade culta. Lutem corajosamente, a vitória é certa! Os senhores têm meios de sobra à sua disposição! O primeiro princípio do qual todos os seus esforços devem partir é: guerra ao poeta e ao músico; destruição de sua intenção maldosa de envolver o espectador com suas ilusões e de levá-lo para fora do mundo real. Disso resulta que, no mesmo grau em que tais pessoas utilizam de tudo o que é possível para fazer com que o espectador esqueça de que está no teatro, os senhores devem insistentemente lembrá-lo do teatro por meio de uma ordenação adequada do cenário e da maquinaria.

Os senhores já não me compreenderam? Seria necessário lhes dizer mais? Mas sei que estão tão presos às suas fantasias que, mesmo no caso de terem admitido meu princípio por correto, os senhores não teriam às mãos os meios mais simples que conduzem maravilhosamente ao objetivo intencionado. Portanto, devo dar-lhes, como se costuma dizer, um empurrãozinho. Os senhores não imaginam, por exemplo, que efeito irresistível tem um cenário introduzido erroneamente. Se aparece uma parte do quarto ou do salão em uma cripta sombria e a *Prima Donna* lastima-se do confinamento e do cárcere nas mais comoventes notas, então o espectador ri em segredo. Pois ele sabe que basta o maquinista acionar a campainha e

o cárcere acaba, visto que atrás já se encontra o alegre salão. Ainda melhor são as bambolinas¹²² colocadas de forma errada e as cortinas intermediárias aparecendo em cima, já que elas tiram de todo o cenário a chamada Verdade, que é aqui a ilusão mais prejudicial.

Existem casos, entretanto, em que poetas e músicos sabem tão bem aturdir os espectadores com suas artes infernais que estes não se dão conta de tudo. Completamente extasiados, como se estivessem em outro mundo, se entregam à isca sedutora do fantástico. Isso ocorre especialmente nas grandes cenas, talvez até mesmo com a participação de coros. Nessa situação desesperadora existe um recurso que sempre atingirá o objetivo intencionado. De forma bastante inesperada, em meio a um coro lúgubre agrupado às personagens principais num momento de enorme aflição, por exemplo, os senhores deixam cair de repente uma cortina intermediária, fazendo com que todas as pessoas em cena fiquem perplexas e se debandem, deixando os que estão no cenário de fundo totalmente incomunicáveis com aqueles que se encontram no proscênio. Recordo-me de ter visto em um *ballet* esse artifício sendo utilizado de forma eficaz, embora aplicado não tão corretamente. A *Prima Ballerina* apresentava um lindo solo, enquanto os figurantes estavam agrupados de um lado. Justamente quando ela permanecia no fundo do palco em uma posição magnífica e os expectadores não cansavam de exaltá-la, o maquinista deixou cair de repente uma cortina intermediária que a tirou de uma só vez dos olhos do público. Mas, infelizmente, era uma sala com uma grande porta no centro. Antes que pudéssemos nos dar conta do ocorrido, a resoluta bailarina atravessa a porta saltitando graciosamente e retoma seu solo, quando então a cortina intermediária sobe novamente, para o consolo dos figurantes. Aprendam com isso que a cortina intermediária não deve possuir nenhuma porta e deve, além do mais, contrastar fortemente com o cenário. Um pano de fundo de rua em um deserto pedregoso ou uma floresta sombria em um templo servirá muito bem.

Principalmente em monólogos ou árias engenhosas, é também bastante útil que uma bambolina caia ou um pano de fundo ameace desabar no palco ou realmente desabe. Pois, além de a atenção dos espectadores ser desviada da situação da peça, também a *Prima Donna* ou o *Primo Uomo*, que no instante talvez estivesse no palco e corresse perigo de ser gravemente ferido, estimula uma participação maior e ativa do público. Se no fim ambos cantarem mal, eles dizem: “pobre senhora, pobre homem, é por causa do susto que passaram”, e então todos aplaudem veementemente! Pode-se alcançar essa mesma finalidade, isto é, desviar a atenção dos espectadores das personagens da história para a personalidade dos atores, fazendo com que todos os andaimes do palco desmoronem. Isso me faz lembrar que numa apresentação de

¹²² Bambolinas (no original, *Soffitten*) são faixas de pano, geralmente pretas, que servem de acabamento para o palco, escondendo equipamentos e luzes presentes em sua parte superior.

*Camilla*¹²³ a passarela praticável e a escada que levam à cripta subterrânea desmoronaram no exato momento em que todos aqueles que chegavam apressados para salvar Camilla se encontravam bem ali em cima. Houve gritos, berros, lamentos do público e quando, enfim, foi anunciado do palco que ninguém havia sofrido danos significativos e que a ópera seria continuada, seu final foi assistido com enorme interesse. Porém, como é correto, isso não se deveu às personagens da peça, mas sim aos atores levados ao medo e espanto.

Por outro lado, é inadequado colocar os atores em perigo por detrás da cortina, pois todo o efeito é nulo se tudo não ocorre diante dos olhos do público. Portanto, as casas e as sacadas, de cujas janelas as personagens olham e onde as discussões ocorrem, devem ser construídas o mais baixo possível, de forma que para subir não sejam necessários nenhuma escada ou andaime muito elevado. Normalmente, aquele que acabou de falar da janela sai depois pela porta. E, para lhes mostrar a minha prontidão em compartilhar meus conhecimentos acumulados para o benefício dos senhores, apresento-lhes as dimensões de tal casa praticável com janela e porta, tal como foram usadas nos teatros em ***. Altura da porta: 5 pés. Distância até a janela: ½ pé. Altura da janela: 3 pés. Distância até o teto: ¼ de pé. Teto: ½ pé. Ao todo são 9 ½ pés¹²⁴. Nós tivemos um ator um tanto alto que, ao fazer o Bartolo no *Barbeiro de Sevilha*¹²⁵, precisava apenas subir em um banquinho para olhar através da janela. Certa vez, quando a porta se abriu acidentalmente embaixo, pôde-se ver suas longas pernas vermelhas. E, então, a única preocupação do público era como ele iria fazer para passar pela porta. Não seria útil adaptar as casas, torres, castelos ao tamanho dos atores?

É muito inadequado assustar os espectadores com um trovão repentino, um disparo ou algum outro estrondo repentino. Lembro-me ainda bem, meu caro Maquinista, de seu maldito trovão que rugia intenso e tenebroso como se viesse das profundezas das montanhas. Mas para que serve isso? Por acaso não sabe o senhor que um trovão muito mais gracioso pode ser produzido batendo os dois punhos num pelame de bezerro estirado em uma moldura? Ao invés de usar as chamadas máquinas de canhões ou atirar de fato, deve-se bater com força a porta do guarda-roupa. Com isso ninguém vai se assustar muito. Mas para proteger o espectador também do mínimo susto, o que faz parte dos deveres mais supremos e sagrados do maquinista, o seguinte procedimento é infalível. Quando soa um disparo ou é feito um trovão, geralmente

¹²³ *Camilla ossia il Sotterraneo: dramma serio-giocososo per musica* (1799) é uma ópera do compositor Ferdinando Paer (1771-1839) e do libretista Giuseppe Carpani (1751-1825).

¹²⁴ 9 ½ pés: em ambas as edições, de 1814 e 1819, consta o mesmo “erro” de soma.

¹²⁵ *Barbeiro de Sevilha* (título original: *Il Barbiere di Siviglia*) é uma *opera buffa* de Giovanni Paisiello (1740-1816), a partir do libreto de Giuseppe Petrosellini (1727-1799), estreada em 1782. É, portanto, anterior à ópera de Rossini, de 1816.

algum personagem grita no palco: “O que é isso? Que barulho! Que estrondo!”. Basta que o maquinista espere sempre primeiro por essas palavras e somente então faça disparar ou trovejar. Além do fato de o público ser devidamente alertado por meio dessas palavras, há também a comodidade de que os funcionários do teatro podem assistir tranquilamente à peça e não precisam fazer nenhum sinal especial para a operação necessária, já que a exclamação do ator ou cantor já lhes serve de sinal. Assim, no momento certo, eles podem atirar a porta do guarda-roupa ou bater com os dois punhos na pele de bezerro. O trovão dá um sinal para relampejar ao funcionário que está a postos como *Jupiter Fulgurans* com o seu trompete de latão¹²⁶. Visto que algo pode facilmente pegar fogo no urdimento, ele deve estar embaixo na bambolina e de tal modo perto do público que todos possam ver as chamas e, se possível, também o trompete, para que não restem dúvidas desnecessárias sobre como a coisa do relâmpago é feita. O que eu disse acima sobre o disparo serve também para o soar do trompete, a entrada da música etc.

Já falei de seu sutil trabalho aéreo, meu caro Maquinista! Mas por acaso é certo fazer uso de tanta reflexão, de tanta arte para dar à fraude a aparência da verdade, para que então o espectador acredite de bom grado na aparição celeste que paira em um nimbo de nuvens reluzentes? Mas até mesmo aqueles maquinistas que partem de princípios mais corretos acabam incidindo em outro erro. Eles deixam os fios devidamente à vista, mas fios tão finos que o público acaba por sofrer de inúmeros receios de que a divindade, o gênio etc. caia e quebre o braço ou a perna. A carruagem aérea ou a nuvem deve, portanto, estar pendurada por quatro fios bem grossos pintados de preto e ser levada para cima ou para baixo por meio de solavancos. Pois, dessa forma, mesmo a partir de assentos mais afastados, o espectador pode ver claramente o equipamento de segurança e julgar adequadamente a sua resistência, ficando tranquilo em relação ao percurso celeste.

O senhor certamente se envaideceu de seus mares ondulantes e espumosos, de seus lagos com reflexos ópticos. Decerto acreditou festejar o trinfo de sua arte, ao ter conseguido fazer refletir temporariamente as pessoas que caminham na ponte sobre o lago. É até verdade que esse último feito lhe conferiu alguma admiração. Entretanto, como já demonstrei, sua linha de raciocínio estava completamente errada! Um mar, um lago, um rio, em suma, toda água será mais bem representada da seguinte forma. São arranjadas duas tábuas, tão extensas quanto a largura do palco; seu lado superior deve ser provido de pontas e pintado de azul e branco, na forma de pequenas ondazinhas. Essas tábuas são penduradas uma atrás da outra por meio de cordas, numa altura que permita que o lado inferior toque um pouco o chão. Elas devem ser

¹²⁶ Trompete de latão: instrumento constituído de um recipiente de metal com substância inflamável, usado pelo maquinista na criação do efeito de clarão, por meio de um sopro no orifício do tubo acoplado.

então movimentadas para lá e para cá e, assim, o ruído rangente que causam ao roçar o chão significa o bater das ondas.

Sr. Decorador, o que devo dizer de suas luas lúgubres e misteriosas, se um maquinista competente é capaz de transformar qualquer pano de fundo em uma lua? Corta-se um buraco redondo em uma tábua quadrada, cola-se um papel e coloca-se uma luz na caixa pintada de vermelho, localizada atrás do mesmo. Esse mecanismo é baixado por meio de duas cordas grossas pintadas de preto e vejam só! É um luar!

Não estaria também completamente de acordo com o objetivo intencionado se – quando o público estiver em grande comoção – o maquinista sem querer fizer com que um dos grandes malfeitores caia no alçapão, cortando de uma vez toda nota que poderia colocar o espectador em uma extravagância ainda maior? Quanto à queda, gostaria ainda de observar que somente em caso extremo, ou seja, quando se está em jogo salvar o público, o ator pode ser colocado em perigo. Caso contrário, deve-se poupá-lo por meio de todos os recursos possíveis e somente fazê-lo cair quando ele se encontrar em posição e equilíbrio adequados. Mas já que ninguém além do próprio ator é capaz de saber disso, é errado fazer com que o *souffleur* dê o sinal com o sino. É bem melhor que o próprio ator, seja ele subtraído por forças infernais, seja desaparecendo como espírito, dê o sinal por meio de três ou quatro batidas fortes no chão com o pé e então desça de forma lenta e segura nos braços do funcionário do teatro que estiver embaixo. Espero que os senhores tenham me entendido bem agora e que ajam segundo o raciocínio correto e segundo os exemplos oferecidos por mim, visto que toda apresentação oferece mil oportunidades de vencer a luta contra o poeta e o músico.

Ao senhor, meu caro Decorador, aconselho ainda de passagem a não enxergar as bambolinas como um mal necessário, mas sim como o principal elemento, e a considerar, o máximo possível, cada uma como um todo fechado em si, desenhando nelas muitos detalhes. Em um cenário de rua, por exemplo, cada bambolina deve constituir uma casa saliente de três a quatro andares. Quando então as janelinhas e portinhas no proscênio forem tão pequenas que ficará claro que nenhuma das personagens presentes no palco poderia viver ali, por alcançarem quase o segundo andar, mas apenas uma raça liliputiana poderia entrar por essas portas e olhar através dessas janelas, então o grande objetivo que o decorador deve ter sempre em mente terá sido alcançado de forma mais fácil e graciosa por meio dessa suspensão de toda ilusão.

Se, ao contrário das expectativas, o princípio sobre o qual erijo toda a minha teoria da cenografia e maquinaria não lhe sejam aceitáveis, meus senhores, então preciso lhes atentar para o fato de que antes de mim um homem muito mais respeitável e digno apresentou a mesma coisa *in nuce*. Refiro-me a ninguém menos que o bom mestre tecelão Bottom, que também tenta

resguardar o público de qualquer medo, temor, em suma, de qualquer exaltação, na tragédia extremamente trágica de Píramo e Tisbe¹²⁷. A diferença é que tudo aquilo que os senhores devem realizar de essencial ele transfere à garganta que deve igualmente dizer no prólogo que as espadas não ocasionariam nenhum dano, que Píramo não morreu realmente e que na verdade Píramo não é Píramo, mas sim Bottom, o tecelão. Deixem que as palavras de ouro do sábio Bottom entrem em seus corações, proferidas ao se referir a Snug, o marceneiro, que deve representar um terrível leão:

“Sim, vós precisais mencionar seu nome, e seu rosto precisa ser visto por debaixo da juba do leão, e ele mesmo precisa falar assim ou mais ou menos assim: ‘Honradas senhoras ou honradíssimas senhoras, gostaria de pedir-vos, ou gostaria de solicitar-vos, ou gostaria de implorar-vos que não tenhais medo, não tremais. Dou minha vida pela vossa! Se vós pensardes que vim aqui como um leão, estaria arriscando minha pele. Não, não sou nada parecido com um leão; sou um homem como os outros’. E então deixais que ele lhes revele seu nome e lhes diga simplesmente que ele é Snug, o marceneiro”.

Presumo que os senhores tenham algum senso de alegoria e, portanto, encontrarão facilmente o meio de seguir também em sua arte o raciocínio apresentado por Bottom, o tecelão. A autoridade sobre a qual me apoio me resguarda de qualquer mal-entendido. Assim, espero que eu tenha semeado uma boa semente que dê talvez origem a uma Árvore do Conhecimento.

¹²⁷ Referência ao terceiro ato da peça de Shakespeare *Sonho de uma noite de verão*, em que há o ensaio de uma peça teatral, “Píramo e Tisbe”, cuja história foi contada por Ovídio em suas *Metamorfoses*.