

A DIMENSÃO INTERMIDIAL EM CONTOS DE HOFFMANN

Intermedial dimension in Hoffmann's short stories

Simone Maria Ruthner¹

Carlinda Fragale Pate Nuñez²

RESUMO: "Porque razão é que algumas obras poéticas [...] não provocam efeito algum, e o esplendor das palavras serve apenas para aumentar a frieza interior que nos atravessa?" No conto *Serapião e o Princípio Serapiôntico*, E.T.A. Hoffmann (1776-1822) defende: "só as chamas interiores é que se transformam em palavras incendiadas", colocando em questão o verdadeiro poeta que não for também um profeta. Com a fundação de um clube de poetas românticos que discutem os próprios manuscritos, o autor reflete sobre a crítica da criação, apresentando critérios para a produção de uma obra artística. Reconhecido mestre do duplo, E.T.A. Hoffmann revela-se como o mestre também da intermedialidade, expondo não apenas as suas ideias sobre contística, como, sobretudo, a sua particular "Welt- und Kunstanschauung" (visão de mundo e das artes). O estudo comparado deste conto-tese com o conto musical *A Fermata* resulta na compreensão de que as duas produções são obras artísticas auto- e interreferentes. Partindo de *In Sinn und Gedanken* (O Sentir e o Pensar), o autor relaciona o mundo exterior com o mundo interior, combina diversidade e intermedialidade com unidade, demonstrando o domínio das técnicas artísticas, que, em sua obra, revelam-se inseparáveis: a Música, a Pintura e a Literatura.

Palavras-chave: Música ó Pintura ó Literatura ó Intermedialidade ó Hoffmann

ABSTRACT: "Why is it that some poetic works [...] do not cause any effect, and the splendor of the words serves only to increase the coldness within us?" - In the story *Serapion and the Serapiontic Principle*, E.T.A. Hoffmann (1776-1822) argues: "Only inner flames transform themselves into fiery words", calling into question the true value of a poet who is not also a prophet. As founder of a club of romantic poets who discussed their own manuscripts, the author reflects on the critique of creation, presenting criteria for the production of a work of art. An acknowledged master of the double, E.T.A. Hoffmann reveals himself as a master also of intermediality, expounding not only his ideas on the short story genre, but also, above all, his own "Welt- und Kunstanschauung" (Worldview and view of the Arts). This comparative study between the aforementioned story-thesis and his musical tale, *The Fermata*, results in the recognition that the two are works of art, both self and inter-referential. In *In Sinn und Gedanken* (On Feeling and Thinking), the author relates exterior and interior worlds, combining diversity and intermediality into one, demonstrating command of the artistic techniques, which revealed themselves inseparable in his work: music, painting and literature.

Key words: Music ó Painting ó Literature ó Intermediality ó Hoffmann

¹ Graduada em Letras Português/Alemão, bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq (2009-2010) e pela FAPERJ (2011-2012). simoneruthner@yahoo.de

² Coordenadora do Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada- UERJ. nunez@unisys.com.br

A dimensão intermidial em contos de Hoffmann

1. E.T.A. Hoffmann e as artes

O presente estudo dá prosseguimento da pesquisa sobre a obra lítero-musical de E.T.A. Hoffmann, que teve início com a análise do conto *O Inimigo da Música*³. Aqui pretende-se chamar a atenção para as técnicas utilizadas pelo autor na criação ficcional, através do estudo do conto *A Fermata*, bem como uma abordagem inicial sobre a sua particular *ōWelt- und Kunstanschauungō* (*ōVisão de mundo e das artesō*), defendida pelo próprio autor no conto-tese *Serapião e o Princípio Serapiôntico*. Os três contos citados foram estudados no idioma original, levando à produção de suas traduções para o português. As mesmas encontram-se em fase de acabamento e devem ser apresentadas em breve para publicação.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 - 1822) tem o perfil do autor intermidial por excelência: músico (professor, compositor e crítico musical), escritor, poeta, pintor, desenhista, cenógrafo e caricaturista, além de jurista.

Enquanto a marca da duplicidade nos personagens de seus contos e novelas fez de E.T.A. Hoffmann o reconhecido mestre do duplo na literatura, na vida real, esta questão não se fez ausente: *ōTerei mesmo nascido para ser pintor, ou músico?ō*⁴, questionava-se enquanto estudante das ciências jurídicas em 1804.

Formado, assumiu por várias vezes cargos importantes como juiz ou conselheiro da câmara, conquistando elogios por suas defesas e competente atuação. Entretanto, nunca deixou de ser apaixonado pelas artes e, em especial, pela música, alimentando sempre o desejo de viver da música. Isto foi possível em diversos momentos, como na época em que viveu em Bamberg, Posen, Varsóvia, Leipzig e Dresden, trabalhando como *Kapellmeister* (diretor musical), compositor, dramaturgo,

³ NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate, RUTHNER, Simone M. *O Inimigo da Música ó O sentir e o pensar em E.T.A. Hoffmann*. In *Revista Litteris* ó ISSN: 19837429 n. 8 - setembro 2011. p. 312-331.

⁴ *Ob ich wohl zum Maler oder zum Musiker geboren wurde?* Escreve E.T.A. Hoffmann a 16 de outubro de 1804 em seu diário. HOFFMANN, E.T.A. *Autobiografische Musikalische und vermischte Schriften*. Org. HÜRLIMANN, Martin. Zürich: Atlantis Verlag, 1946. p.208

cenógrafo ou professor de canto. Em 1816, por ocasião do aniversário do Rei da Prússia, estreou em Berlim a sua ópera *Undine*, com grande êxito. *Undine* foi elogiada em resenha por C. M. von Weber e vista por entendidos como a primeira ópera romântica alemã. Em 1817, após catorze encenações, um incêndio no teatro berlinense *Schauspielhaus* destruiu o teatro e todo o caríssimo cenário, acabando com a sua temporada. É importante lembrar que à mesma época em que *Undine* estreou, foram publicados também os seus contos, reunidos em *Fantasiestücke* (õPeças fantásticasõ) e *Elixire des Teufels* (õO Elixir do diaboõ). Hoffmann compôs ao total oito óperas e operetas, vinte e três peças musicais para teatro e ballet, diversos oratórios, uma sinfonia, trinta composições vocais, assim como música de câmara e para piano (trios, sonatas, etc.).

Como crítico musical, Hoffmann tem um papel extremamente relevante, pois criou a figura do músico que, além de sentir, escreve e pensa a música. Suas resenhas para a recepção da obra de Beethoven no *AMZ ó Allgemeine Musikalische Zeitung*, importante jornal sobre música, fizeram história, criando um estilo poético de prosa musical. Ele foi o primeiro a chamar a atenção sobre a genialidade das obras de Beethoven e divulgá-la. Hoffmann recebia as partituras e, antes mesmo de ouvir as obras, as analisava com uma riqueza impressionante de detalhes sobre as vozes dos instrumentos, melodias, temas, motivos, relações sonoras, diálogos e contrapontos, sobre a harmonia e, sobretudo, em seu estilo poético, comentava as emoções, intuições e sensações incorporadas na criação musical.

Todavia, como músico, não lhe foi possível sustentar-se regularmente, e nem a sua família. As razões para este fato, segundo Leyendecker, podem estar relacionadas não apenas ao fato de Hoffmann cedo ter se revelado um escritor de contos disputado pelas editoras da época, mas também a fatores externos, como as guerras napoleônicas, que o obrigavam a mudar de cidade, ou os baixos ganhos recebidos pelas atividades musicais. Nas artes plásticas, como autodidata, conquistou o agrado do público, principalmente através de seus desenhos e caricaturas. Sua paixão pela pintura encontra-se não apenas expressa em seus diários e cartas, mas fartamente traduzida para a sua peculiar sintaxe, criando realismos mágicos de cores, timbres, perspectivas e composição.

Não existe neste trabalho a pretensão de se adentrar pela biografia de E.T.A. Hoffmann, descrita e estudada em detalhes por vários autores alemães, cujas traduções

para o português lamentavelmente ainda não existem. Contudo, do parco material existente em português ou espanhol, cabe citar alguns autores que se dedicaram a traduções e estudos, resultando em boas fontes de pesquisa: Oscar Cesarotto, José Sánchez López (autor espanhol) e Mónica Vermes. O primeiro focaliza a questão do duplo; o segundo contextualiza histórica e literariamente o autor e a sua obra, e a terceira, com uma excelente abordagem histórico-musical, analisa comparativamente as ideias de Hoffmann sobre música, crítica e criação, relacionando-as com a obra pianística de Robert Schumann, um de seus leitores mais apaixonados. Entretanto, não foi encontrado nenhum texto em português sobre as suas composições musicais, ou sobre a importância das artes na sua obra literária, o que deixa ainda uma lacuna com um vasto caminho a ser percorrido no reconhecimento de toda a importância deste autor e a sua influência no mundo literário e artístico.

A literatura de E.T.A. Hoffmann é repleta de música e referências musicais e a influência de sua obra pode ser encontrada em diversos escritores, músicos e pintores. O quadro abaixo nos dá uma visão panorâmica dos principais autores e artistas que apresentam a influência de E.T.A. Hoffmann em suas obras:

<p>MÚSICA</p> <p><i>Johannes Brahms</i> <i>Richard Wagner</i> <i>Robert Schumann</i> <i>Jacques Offenbach</i> <i>Léo Delibes</i> <i>Pjotr Tschaikowsky</i> <i>Ferrucio Busoni</i> <i>Paul Hindemith</i> <i>Gian Francesco Malipiero</i></p>	<p>LITERATURA</p> <p><i>Theophile Gautier</i> <i>Charles Nodier</i> <i>Honoré de Balzac</i> <i>Charles Baudelaire</i> <i>Edgar Allan Poe</i> <i>Charles Dickens</i> <i>Ambrose Bierce</i> <i>Fyodor Dostoievsky</i> <i>Nikolai Gogol</i> <i>Julio Cortazar</i> <i>Gottfried Keller</i> <i>Theodor Storm</i> <i>Heinrich Heine</i> <i>Thomas Mann</i> <i>Friedrich Dürrenmatt</i> <i>Franz Kafka</i></p>	<p>LITERATURA BRASILEIRA</p> <p><i>Álvares de Azevedo</i> <i>José de Alencar</i> <i>Joaquim Manuel de Macedo</i> <i>Rocha Pombo</i> <i>Machado de Assis</i> <i>João do Rio</i> <i>Mário de Andrade</i> <i>João Guimarães Rosa</i> <i>Erico Veríssimo</i></p>
<p>PINTURA</p> <p><i>Paul Klee</i> <i>Max Ernst</i> <i>Picabia</i> Expressionistas Surrealistas</p>	<p>CINEMA</p> <p><i>Andrej Tarkowskij</i> <i>Fritz Lang</i> <i>Manoel de Oliveira</i> <i>Moira Sherer</i> <i>Michael Powell</i></p>	

Além destes nomes, incontáveis são as produções cinematográficas para o público infantil, baseadas em seus famosos contos, encenadas primeiro em óperas ou balés. Um dos exemplos mais conhecidos é *O Quebra-nozes e o Rei dos camundongos*.

O estudo da dimensão intermedial nos contos de Hoffmann é o estudo da relação entre as artes na sua obra literária. Neste breve ensaio pretende-se analisar as estratégias do autor na apropriação das especificidades da música e da pintura e sua *translatio* para a criação ficcional.

1.2. Os Irmãos de Serapião

Para esta análise foi inicialmente escolhido o conto musical *Die Fermate* (A Fermata), escrito em 1815 e publicado em outubro do mesmo ano no *Frauentaschenbuch für das Jahr 1816 von de la Motte Fouqué* (oLivro de bolso para senhoras para o ano de 1816 de *de la Motte Fouqué*). Todavia este conto, assim como outros tantos já publicados por Hoffmann em periódicos, foi inserido no primeiro dos quatro volumes da coleção *Die Serapions-Brüder* (oOs irmãos de Serapião), organizada pelo próprio autor e publicada entre 1819 e 1821 por G. Reimer em Berlim. O nome desta coleção remete ao nome da sociedade de poetas fundada por Hoffmann e seus pares intelectuais em 14 de Novembro (dia de São Serapião) de 1818, quando já residia em Berlim. Nesta coleção, Hoffmann dá nomes fictícios aos amigos que se reuniam para discutir sobre estratégias de criação literária e diretrizes de forma e conteúdo, até então ainda nunca registradas formalmente. Entre um diálogo e outro, contam-se histórias, colocando à prova as próprias produções literárias. Por outro lado, em seus agradáveis encontros, os poetas discutiam as tendências literárias, o próprio Romantismo, o filisteísmo e a chegada dos novos tempos.

O clube poético também pretendia assegurar os laços entre um grupo de amigos e intelectuais que já vislumbrava o seu afastamento com a vinda da modernidade. Eram eles: Julius Eduard Hitzig (oOttmarö), Karl-Wilhelm Salice-Contessa (oSylvesterö), David Ferdinand Koreff (oVinzenzö). O próprio Hoffmann aparece nos quatro volumes como um duplo seu, oTheodorö. Especula-se que oLotharö seria o nome dado a Friedrich de La Motte Fouqué e oCyprianö a Adalbert von Chamisso, que compareceram em alguns dos encontros. Contudo, algumas passagens levam a crer que também estes personagens poderiam se passar por outros duplos do autor.

Ao republicar *A Fermata* na coleção, Hoffmann cria um pequeno conto introdutório, ao qual chamou de *Serapion und das Serapiontische Prinzip* (oSerapião e o

Princípio serapiônticoö). Nele o autor revela os fundamentos de toda uma tese, que apresenta e defende com exemplos e discussões ao longo dos quatro volumes de *Die Serapions-Brüder*. Dada a sua relevância para a contística e a criação artística em geral, foi incluída aqui uma abordagem deste conto, antes mesmo de nos dedicarmos ao estudo de *Die Fermate*.

2. Serapião e o Princípio Serapiôntico

A frase de abertura do conto faz menção ao motivo recorrente em toda a obra hoffmanniana: *In Sinn und Gedanken*⁵, que expressa uma questão condutora de suas ideias, um *Leitgedanke*, para a visão de mundo e das artes em Hoffmann.

No conto, Cyprian conversa com Lothar e refere-se ao conto anterior (*Der Einsiedler Serapion*), no qual fala sobre um eremita louco, que acreditava ser Serapião, um eremita que teria vivido no Egito no séc. IV. O eremita louco do conto de Hoffmann teria convivido antes com diplomatas, que apreciavam a sua agradável companhia e teria sido um homem de família versado em poesia. Entretanto, esquecido da sua própria personalidade, vivia isolado como um anacoreta. No conto *O eremita Serapião*, Cyprian propõe-se a trazê-lo de volta ao mundo real, mas fracassa. Ficam amigos, e este passa a visitá-lo em sua cabana no mato, para ouvi-lo contar suas narrativas poéticas, cativantes e fabulosas. Em *Serapião e o Princípio Serapiôntico*, Cyprian, retornando após alguns anos afastado daquele lugar, vai ao reencontro do amigo, mas encontra o poeta recém falecido em sua cabana. Enterra-o com a ajuda de dois leões e, ao voltar pelo caminho, cruza com camponeses que também o conheciam por suas belas histórias. Estes afirmam ter o poeta anunciado a própria morte, como um profeta. Num calendário, Lothar vê a data do dia e descobre que se trata do dia 14 de novembro, data em que a igreja católica comemora o dia do santo Serapião, em homenagem ao seu martírio. Impressionados com a coincidência, brindam em homenagem ao eremita. Neste ponto, Lothar passa a tecer considerações sobre o poeta como profeta, e Hoffmann, a partir desta ideia e na voz de Lothar, apresenta sua questão básica:

Como é possível que algumas obras poéticas, das quais de modo algum se possa afirmar que sejam más, quanto à forma e ao acabamento, não provoquem, no entanto, efeito algum, como uma imagem descolorida, pela qual não nos

⁵ Várias são as traduções possíveis para este binômio em Hoffmann. Optaremos aqui por ÕO Sentir e o Pensarö, conforme exposto nas considerações a este respeito, encontradas no trabalho citado na nota 1.

empolgamos, e que o requinte das palavras sirva apenas para aumentar a frieza interior que nos perpassa?⁶ (Trad. nossa).

O desenvolvimento do argumento vem logo a seguir, quando Lothar afirma que, se o poeta não tiver verdadeiramente visto em seu interior aquilo, sobre o que fala, como um profeta, por que seria diferente com aqueles que o ouvem? Por que os ouvintes haveriam de se entusiasmar com a narrativa de um acontecimento que o próprio narrador não viu perante os seus olhos espirituais, com todas as suas cores, seu júbilo ou pavor? E o narrador entusiasmado segue na defesa de sua tese, apresentando também uma crítica:

[...] só as chamas interiores é que conseguem jorrar para fora em palavras inflamadas: em vão é o esforço do poeta de nos levar a um lugar, no qual devemos acreditar, e no qual ele mesmo não crê, não pode crer, pois nunca o viu. O que poderão ser as imagens de um tal poeta que, como num velho dito, não é um verdadeiro profeta, senão falsas figuras, coladas custosamente com materiais desconhecidos!⁷ (Trad. nossa)

Na sequência, os amigos concluem que o eremita era õum verdadeiro poetaõ, pois tinha realmente visto o que anunciava, e õpor isto, o seu discurso atingia corações e espíritosõ. A tese, todavia, desenvolve-se, pois o narrador explica que o eremita louco teria perdido o õreconhecimento da duplicidadeõ, fenõmeno ao qual a nossa existência terrena estaria condicionada:

Existe um mundo interior e uma força espiritual para o vermos com toda a rutilância, no mais perfeito esplendor da vida mais animada, contudo, é nossa herança terrena que faz com que o mundo exterior, pelo qual estamos cercados, funcione como uma alavanca, que põe esta força em movimento.⁸ (Trad. nossa)

O autor/narrador comenta sobre o estado da loucura, afirmando que õapenas o espírito é que cumpre as funções da percepção: ele vê, ouve, sente e percebe os fatos e acontecimentosõ, e, portanto, somente os fatos que o espírito reconhece como tal

⁶ O período no original é cheio de plissagens e labiríntico, seguindo o estilo do autor e a retórica fantasiosa da época: *Woher kommt es denn, da so manches Dichterwerk, das keinesweges schlecht zu nennen, wenn von Form und Ausarbeitung die Rede, doch so ganz Wirkungslos bleibt wie ein verbleichtes Bild, da wir nicht davon hingerissen werden, da die Pracht der Worte nur dazu dient, den inneren Frost, der uns durchgleitet, zu vermehren.* (HOFFMANN, 1819, p.69)

⁷ No original: *[...] so da nur die inneren Flammen ausströmen durften in feurigen Worten: Vergebens ist das Mühen des Dichters, uns dahin zu bringen, da wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaut. Was können die Gestalten eines solchen Dichters, der jenem alten Wort zufolge nicht auch wahrhafter Seher ist, anderes sein als trügerische Puppen, mühsam zusammengeleimt aus fremdartigen Stoffen!* (HOFFMANN, 1819, p.69)

⁸ No original: *Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt.* (HOFFMANN, 1919, p.69)

realmente acontecem para ele. No caso em tela, o anacoreta louco teria vivido num sonho constante, não havendo despertado para o outro lado. Para Hoffmann, aqui se explica a teoria do espelhamento, pois ão mundo exterior obriga arbitrariamente o espírito, banido para dentro do corpo, a cumprir as tais funções de percepção.ö

Brindando a esta descoberta, e acreditando ter algo que os ligasse e renovasse suas relações, os amigos fundam a sociedade de ðOs irmãos de Serapião. A chegada do turbilhão moderno já se faz presente, pois Hoffmann alerta sobre as distâncias e o afastamento dos amigos na cidade grande:

Parece-me já estar afinal combinado, conforme mencionou Theodor anteriormente, que acreditamos todos ter algo entre nós, e que cada um acha que vale a pena renovar a sua antiga relação com o outro. Mas a turba da cidade grande, a distância de nossos aposentos, as nossas diferentes atividades nos afastará uns dos outros. Por isto, vamos combinar hoje, dia, hora e local, onde desejamos nos encontrar semanalmente. E mais! [...] contaremos uns aos outros, à moda antiga, alguma produçãozinha poética, que trazemos no coração. [...] Cada um avalie, se também verdadeiramente viu, o que pretende contar, antes de atrever-se a pronunciá-lo.[...] cada um deve esforçar-se realmente a sério, para apreender realmente a imagem que lhe surgiu no seu interior, com todas as suas formas, cores, luzes e sombras, e então, quando sentir-se realmente inflamado por ela, conduzir a representação à vida exterior.⁹ (Trad. nossa)

Além da crítica à criação, nos diálogos dos quatro volumes da coleção *Os Irmãos de Serapião*, segundo o estudo realizado por Regina Kland no *Goethezeitportal* (2003), Hoffmann registra dois postulados para o *Princípio Serapiôntico* ó a ãprioridade ao visual e o entrelaçamento do fantásticoö, que podem ser sintetizados nos seguintes aspectos: *estético formal, equilíbrio, criador e criativo, modo de aquisição/criação, preparação serapiôntica de uma história, verossimilhança, credibilidade e fidelidade aos detalhes*¹⁰. Cada um destes aspectos funciona como uma orientação para a criação ficcional. Hoffmann salienta a necessidade de se partir de um tema, para se conseguir uma unidade, e sobre o papel dos detalhes na composição como um todo coeso, fala sobre o equilíbrio entre os opostos (mundo exterior e mundo interior, fantasia e

⁹ No original: *Mich bedünkt, es sei nun ausgemacht, daß, wie schon vorhin Theodor erwähnte, wir alle voneinander glauben, es sei etwas an uns daran, und jeder es wert hält, mit dem andern die alte Verbindung zu erneuern. Aber das Gewühl der großen Stadt, die Entfernung unserer Wohnungen, unser verschiedenartiges Geschäft wird uns auseinandertreiben. Bestimmen wir daher heute Tag, Stunde und Ort, wo wir uns wöchentlich zusammenfinden wollen. Noch mehr! [í] daß wir, einer dem andern, nach alter Weise manches poetische Produktlein, das wir unter dem Herzen getragen, mitteilen werden. [í] Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen.* (HOFFMANN, 1919, p.70-71)

¹⁰ Mais detalhes sobre cada um dos oito aspectos podem ser encontrados no trabalho citado na nota 1.

realidade), da importância da visualidade, da imaginação visionária, e sobre a busca de material em áreas específicas do conhecimento para garantia de credibilidade, assim como a riqueza de detalhes para a verossimilhança. Todos estes elementos contribuem para causar entusiasmo no leitor, ouvinte ou espectador, que só poderá ser tomado pelo mesmo a partir do entusiasmo do criador.

Assim, fundado o clube a partir do consenso entre os amigos, Theodor (duplo de Hoffmann) resolve contar uma história para colocá-la à prova. Neste ponto, inicia-se o conto *Die Fermate*.

3. A Fermata

A primeira frase deste conto já se orienta serapionticamente, pois o narrador fala de um quadro que realmente viu e estudou numa exposição em Berlim, em 1814: *Spielgesellschaft in einem italienischen Wirtshaus* ou *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda* (Companhia musical numa taberna italiana), do pintor e professor de arquitetura, ótica e perspectiva da Real Academia de Artes Berlinense, Johann Erdmann Hummel (1769-1852). Segundo os estudos de Bartscherer para o 12º volume do Anuário de E.T.A. Hoffmann, este quadro teria sido meticulosamente escolhido por Hoffmann, por várias razões: desde o estilo estático da pintura, o retrato de um instante musical, a sugestividade da forma em arco da parreira em caramanchão, que lembra a própria figura da fermata¹¹ musical, até o quadro dentro do quadro e os diferentes planos e perspectivas: na cena ao centro do quadro, que se coloca em primeiro plano para o espectador, vêem-se à mesa de uma taberna uma senhorita tocando guitarra espanhola, e outra, cantora, a emitir uma nota com o olhar para o infinito. Atrás encontra-se um abade maestro, com a mão em gesto de suspensão, como se regesse uma fermata; ao lado direito, um taberneiro atento ao momento musical, que sinaliza ao ajudante que nada se pode mover naquele instante, e bem no centro do quadro, mas em segundo plano, ao fundo do ambiente da taberna e da cena principal, já no escuro, vê-se uma outra cena através da moldura da porta, como um novo quadro, iluminado, no qual um viajante chega a cavalo, numa tarde ensolarada, a quem uma atendente leva algo para beber.

¹¹ Conforme o dicionário Houaiss, a *fermata*, palavra de origem italiana, é na música um *sinal que indica sustentação indeterminada da nota ou pausa, sobre ou sob a qual se encontra*. Normalmente ele aparece ao final de uma frase ou uma ideia musical, ao final de um trecho ou de uma cadência.

Theodor, um dos protagonistas deste conto, ao mesmo tempo que se impressiona com a cena musical do primeiro plano, pois ela o remete a uma viagem no tempo, há catorze anos, reconhece a si próprio no cavaleiro ao fundo do quadro, num instante, distante a dois anos da cena atual, aquela em que Theodor e seu companheiro Eduard conversam sobre o quadro de Hummel que acabam de ver num café, e com a qual Hoffmann deu início ao conto (BARTSCHERER, 2004, p.21). Ou seja, instaura-se um jogo refinado de perspectivas e espelhamento do narrador e, ao mesmo tempo, uma combinação insólita de instantes no tempo.

Hoffmann combina recurso pictórico da ecfrase, na abertura do conto, à sua imaginação musical, criando imediatamente um instante que, embora represente musicalmente um momento de suspensão, traz em si a tensão de uma nota sustentada dentro de um contexto harmônico, no qual a tensão final de uma cadência musical é prolongada por um intervalo fora do tempo regular do compasso. Neste espaço, o regente é dono do tempo e decide quando é que a fermata termina e quando a música volta ao tempo indicado pelo compasso.

Numa das acepções do dicionário Houaiss, a cadência musical é *em concertos* (‘composição’) e *árias* (‘parte para solistas’), seção onde o solista improvisa ou mostra virtuosidade. A fermata ocorre no instante final deste improviso, antes de o cantor concluir a sua exibição virtuosística. Eis aqui a chave do conto, que ficou tão conhecido, a ponto de atualmente o quadro ser conhecido pelo nome de *A Fermata*, em vez do nome original. No instante da fermata, neste peculiar espaço aberto no tempo, E.T.A. Hoffmann desenvolve o conto dentro do conto. Por mais de uma vez, durante a narrativa, o autor encontra oportunidades nas quais se abre espaço para uma nova história.

O quadro dentro do quadro, o conto dentro do conto, o espaço de tempo dentro do tempo ó a fermata manifesta-se em todos os planos: no visual, no musical, no espacial, no temporal, e por fim, também o desenho do seu arco na videira da taberna que, envolvendo a cena no quadro, envolve toda a composição numa unidade. Ela é o motivo, como tema, que envolve e permeia toda a narrativa, transformando-a, quanto a todos os aspectos citados anteriormente, num perfeito conto serapiôntico.

No enredo, assim como em outros contos musicais, o autor apresenta vivências do seu próprio aprendizado musical, manifestando a sua experiência multicultural e abordando a questão da diversidade e tolerância entre os povos. Apenas a título de

ilustração, neste conto, cantores das igrejas católica, protestante e reformada unem-se por uma causa maior, a obra de arte, convivendo com as diferenças de credo e língua (alemão e francês). Theodor, o narrador protagonista, conta sobre os anos da sua juventude na província, quando começou a estudar música, e quando a passagem de duas cantoras italianas pela pequena cidade traz uma reviravolta na rotina dos seus habitantes. O fascínio pela musicalidade da língua italiana, uma constante em Hoffmann, está presente também em *A Fermata*, e o narrador, através de suas musas italianas, é despertado para ã verdadeira músicaõ, a sua õmúsica interiorõ.

Lauretta e Teresina ó uma soprano, a outra contralto ó convidam-no a acompanhá-las em seus concertos, formando não apenas um trio musical, mas também um acorde musical em tríade. Theodor, ao início apaixonado por Lauretta e sua voz brilhante e virtuosa, passa por dissonâncias devido ao temperamento da primadonna, passando então a admirar a contralto, com sua voz e figuras imponentes, encontrando nela a imagem de uma figura *hochromantisch* (õaltamente românticaõ). A história desenvolve-se como uma música, que sofre inclinações, ou vai sendo modulada de uma tonalidade a outra, e na qual os personagens, tal como notas dentro do contexto harmônico, ganham novo sentido ao se relacionarem entre si.

Após a abertura ecrástica com o quadro de Hummel, Hoffmann leva o leitor a um (ou vários) copo(s) de vinho italiano num café em Berlim, no qual os dois amigos conversam sobre o poder sinestésico da pintura. A tensão de uma cadência narratológica coloca-se aos poucos, à medida em que Theodor fica cada vez mais intrigado com as imagens que o quadro lhe desperta na memória. Eduard, em contraponto, vai ficando curioso e intrigado com o que o seu amigo está a sentir e a pensar (*In Sinn und Gedanken*), e finalmente, quando a cadência chega ao ápice em tensão, Eduard não resiste e pede-lhe que não espere mais e conte logo a sua história (como se implorasse pelo final daquela fermata e cadência). Eis que, após a tensão, vem o alívio: Theodor decide-se a contar sua história. Aqui também inicia-se um conto dentro do conto, ou, musicalmente, o recurso da modulação da tonalidade, na qual se coloca uma nova ideia na composição, ou uma ideia já conhecida, mas vestida de outras cores.

A questão em primeiro plano, neste novo conto, é o instante da fermata, o momento em que Lauretta exhibe os seus trinados e virtuosidade. O conflito neste plano se dá entre o maestro e a cantora (no início, este papel está com Theodor, e por fim, com o abade) que, ao perder a paciência em ouvir aquele excesso virtuosístico e

exibicionismo de técnica vocal, interrompe a fermata antes do momento desejado pela cantora, dando a entrada para o acorde final da cadência. A cantora, uma *prima donna* romântica, temperamental, tem acessos de fúria e sente-se ofendida pelo maestro. Ao final do conto ela repete a cena com o abade maestro, que também não soube esperar pelo fim da fermata. Finda esta cadência, a narrativa retorna ao plano inicial, ou à tonalidade inicial, na qual os dois amigos conversam e refletem sobre a experiência musical e o despertar do canto interior.

4. O despertar do canto interior

A assimilação literária da técnica e de seus profundos conhecimentos musicais, assim como o olhar crítico sobre a estética musical no Romantismo são uma marca da narrativa hoffmanniana. Citações de músicos e compositores, referências à literatura musical e a fontes de pesquisa da história da música são uma constante, abrindo margem para um campo ainda pouco explorado em sua literatura: a pesquisa sobre a história da crítica musical. A musicóloga Monica Vermes (2007) dedicou uma parte de sua tese a esta questão. *Crítica e Criação, Um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann* é um estudo sobre a grande influência da literatura de Hoffmann no pensamento estético musical e criativo.

No capítulo *A Música como Centro das Artes*, a autora menciona o célebre enunciado do esteta inglês Walter H. Pater (1839 - 1894): "toda arte aspira constantemente à condição de música". Segundo ela, Pater refere-se mais especificamente à música instrumental e faz eco ao que Hoffmann escreveu em 1810 sobre a música instrumental de Beethoven (1770 - 1827):

[A música] Ela é a mais romântica de todas as artes ó quase se poderia dizer: a única arte genuinamente romântica¹² (apud VERMES: 2007, p. 18)

Em seu estudo sobre o Romantismo, ela vê na corrente alemã, ao final do séc. XVIII, um movimento filosófico e artístico em reação ao racionalismo iluminista, e ao mesmo tempo marcado por uma insensibilidade específica, que se traduz nas obras românticas em traços ou gestos característicos (VERMES, 2007, p.20).

¹² Tradução de Monica Vermes. No original: *Sie ist die romantischste aller Künste, ó fast möchte man sagen, allein rein romantisch. Rezension der 5.Symphonie von Ludwig van Beethoven. In: Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (1810), Nr. 40, p.631. Monica Vermes cita aqui equivocadamente o ano de 1813, mas de acordo com o diário do próprio autor, sua crítica musical sobre a *Quinta Sinfonia de Beethoven* foi publicada em 1810 no AMZ (Jornal Musical de Leipzig).

Em Hoffmann, a música é o ponto de partida para a imaginação, õuma escadaõ que sai do mundo real e leva o homem ao mundo do sublime, noutras palavras, uma possibilidade em meio à vida de unir a terra ao céu. Na pintura *A Fermata* de Hummel, o olho de Hoffmann vê as cores, luzes e sombra, os timbres e as perspectivas. Seu olhar cumpre com o primeiro postulado do *Princípio Serapiõntico*, a õprioridade ao visualõ. Ele enxerga os elementos e o todo da composição, assim como o seu ouvido percebe ou õenxergaõ nas partituras, os motivos, as relações harmõnicas, as cadências, fermatas e todas as entranhas da composição musical. A visão interior é dada pela impressão que a imagem do quadro causa no protagonista.

E.T.A. Hoffmann viveu o Romantismo e explorou intermidialmente a relação da música com a pintura, traduzindo-a em prosa musical. Seus personagens, suas narrativas, suas ficções estão repletas de música em todas as suas especificidades. Através da técnica e da sua imaginação, o estático da pintura ganhou movimento, o espaço entrelaça-se com o tempo e o leitor recebeu um mundo fantástico para conhecer.

Ao final de *A Fermata*, Eduard comenta sobre o õdespertar da música interiorõ em seu amigo Theodor, causado pelas irmãs cantoras italianas. Theodor concorda plenamente, e afirma que o canto delas projetou raios para o seu interior, acordando o espírito que vive nos sons. Este então falou, e brilhando poderosamente, despertou em seu íntimo um mundo de melodias. õDas war das Schöpfungswort¹³õ disse ele, como se houvesse uma palavra com o poder mágico da criação. E aqui, cumpre-se o segundo postulado do *Princípio Serapiõntico*, o õentrelaçamento do fantásticoõ, pois em Hoffmann, esta palavra mágica tem nome ó chama-se Música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T.W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: *Os pensadores*. São Paulo, Ed. Nova Cultural: 2005.

ASSIS, Machado de. O Espelho. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>

_____. *Trio em Lá Menor*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>

¹³ Tradução possível: õEsta foi a palavra da criação.õ

BARTSCHERER, Christoph. *Das Erwachen des Inneren Gesangs*: E.T.A. Hoffmanns *Die Fermate*. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, Band 12, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004, p.20-36.

BLUMENBERG, Hans. *Imitação da natureza: contribuição à pré-história da idéia do homem criador*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUEJR, 2010. p. 87-136.

BROWN, Hilda Meldrum. *E.T.A. Hoffmann and the Serapiontic Principle: Critique and Creativity*. Rochester, NY & Woodbridge: Camden House, 2006.

CARVALHAL, Tania F. *Literatura comparada: A estratégia interdisciplinar*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: Abralic, 1991.

CESAROTTO, Oscar. *Contos Sinistros, E.T.A. Hoffmann. No olho do outro*. São Paulo: Ed. Max Limonad Ltda, 1987.

GÖBEL, HERMANN. *E.T.A. Hoffmann als Maler und Komponist*. In: *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur. Sonderband E.T.A. Hoffmann*. Org. ARNOLD, Heinz Ludwig. München: Text + Kritik, 1992. p.149-165.

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

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Dichter über Dichtungen*. Org. SCHNAPP, Friedrich. München: Heimeran Verlag, 1974.

_____. *Autobiografische Musikalische und vermischte Schriften*. Org. HÜRLIMANN, Martin. Zürich: Atlantis Verlag, 1946.

_____. *Der Einsiedler Serapion*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, p.22-39. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005074916> Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Die Fermate*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin: 1963, p. 73-97. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005074940> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Serapion und das Serapiontische Prinzip*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, p.67-73. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005074932> - Lizenz: Gemeinfrei

_____. *Das Sanctus, Rat Krespel, Der Baron von B., Ritter Gluck, Don Juan, Der Kampf der Sänger*. Todos disponíveis em: Permalink: <http://www.zeno.org> - Lizenz: Gemeinfrei

JAPP, Uwe. *Das Serapiontische Prinzip*. In: *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur. Sonderband E.T.A. Hoffmann*. Org. ARNOLD, Heinz Ludwig. München: Text + Kritik: 1992. p.63-75.

LEYENDECKER, Ulrich. *E.T.A. Hoffmann als Komponist*. In: Text + Kritik Zeitschrift für Literatur. Sonderband E.T.A. Hoffmann. Org. ARNOLD, Heinz Ludwig. München: Text + Kritik, 1992. p.138-148.

KAWANO, Marta. E.T.A. Hoffmann, Honoré de Balzac e a figura do artista. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, USP, São Paulo: 2008.

Disponível em:
<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/079.htm>

KLAND, Regina. *Das Serapiontische Prinzip ó theoretische Ansätze einer Erzählweise und Philosophie*. In: *Intermedialität und Synesthesie in der Literatur der Romantik*. Projekt an der Ludwig Maximilians Universität München ó Leitung: HUBER, Prof. Dr. Martin und KRUNIC, Dr. Danica. Goethezeitportal.de (16.01.2003).

KRUNIC, Dr. Danica. *Funktion der Integration von Elementen der Bildenden Kunst und der Musik*. In: *Intermedialität und Synästhesie in der Literatur der Romantik ó* disponível em:

<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-fermate/funktion.html>

LINDLAR, Heinrich. *Meyers Handbuch über die Musik*. Bibliographisches Institut. Mannheim: Allg. Verlag, 1966.

LOPEZ, José Sánchez. *Cuentos de Música e Músicos*. Ed. e Trad. LOPEZ, José Sánchez. Madrid: Akal, 2003.

MATT, Peter. *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen: Niemeyer, 1971.

MOSER, Walter. *As Relações entre as Artes. Por uma arqueologia da intermedialidade*. In: *Aletria* ó p. 42-65. jul-dez-2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *Adorno em doze notas: A dialética da tradição*. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 56-70.

_____. "Música e poesia na pauta das musas". In: FAGUNDES, Igor (org.). *Manuel Antônio de Castro: o silêncio do pensador*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

_____. RUTHNER, Simone M. *O Inimigo da Música ó O sentir e o pensar em E.T.A. Hoffmann*. Revista Litteris ó ISSN: 19837429 n. 8 - setembro 2011. Pp. 312-331. Disponível em: [http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/O_Inimigo_da_Musica_-_O_SENTIR_E_O_PENSAR_em__HOFFMANN-17out11-VERSaO_FINAL_\(2\).pdf](http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/O_Inimigo_da_Musica_-_O_SENTIR_E_O_PENSAR_em__HOFFMANN-17out11-VERSaO_FINAL_(2).pdf)

PINHEIRO, Paulo. *Poesia e Filosofia em Platão: A noção do entusiasmo poético*. In: *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 2 nº 4, 2008.

ROSEN, Charles. In: *A Geração Romântica* Trad. Seincman, Eduardo. S. Paulo: Edusp, 2000.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantik. Eine Deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. Literatura, Música e o Trio em Lá Menor. Revista *Matraga* n.23. Rio de Janeiro: 2008. p. 155-164.

VERMES, Mónica. *Crítica e Criação ó Um Estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VOLOBUEF, Karin. Mesa-Redonda: Pontos de Contato entre o Romantismo Alemão e o Romantismo Brasileiro - E. T. A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro (UNESP/Araraquara, 2002). Disponível em: <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/eta.PDF>

WEHRS, Carlos. *Machado de Assis e a Magia da Música*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1989.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido ó uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OUTROS SITES CONSULTADOS:

Pintura de Hummel: *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda*. <http://www.my-art-prints.co.uk/UK/fine-art-prints/Johann-Erdmann-Hummel/The-pause--society-in-an-Italian-Locanda--1002039.html>

FUNDAÇÃO E.T.A. HOFFMANN: <http://www.eta-hoffmann-stiftung.de/context.html>

PARTITURAS CONSULTADAS:

BEETHOVEN, Ludwig van. *Leichte Sonate Op. 49 Nr. 2*, Urtext: 1805.

HOFFMANN. E.T.A. *Klaviersonate in A*. Friedrich Schnapp, Bärenreiter, 1967.

Recebido em 30 de novembro de 2012.

Aceito em 9 de dezembro de 2012.