

M. M. ♩ = 108.

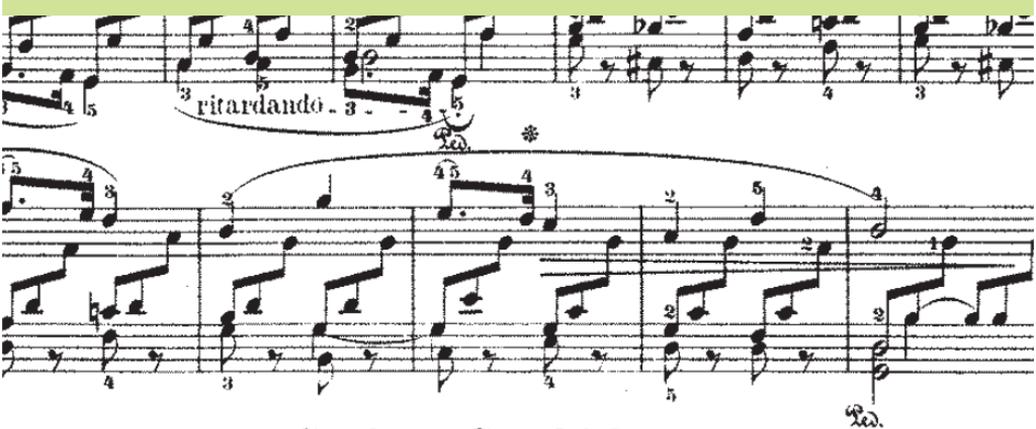


OMELÓFOBO

CLANDESTINA

A QUINTA SINFONIA DE BEETHOVEN

E. T. A. Hoffmann



Curiose Geschichte.

M. M. ♩ = 112.



Pedal

O Melóforo e a
Quinta Sinfonia de Beethoven

E.T.A. HOFFMANN

Corpo Editorial
Juliana Ferraci Martone
Luís Fernandes dos Santos Nascimento
Márcio Suzuki
Oliver Tolle

Projeto gráfico:
Editora Clandestina Ltda.

Capa:
Juliana Ferraci Martone

Imagem da Capa:
Partitura de Robert Schumann. Kinderscenen (1838)

699

E.T.A. Hoffmann (1776-1822)
O Melófobo e a Quinta Sinfonia de Beethoven
/ E.T.A. Hoffmann. Tradução de Márcio Suzuki e Mário
Videira. Ensaio de Márcio Suzuki. - São Paulo: Editora
Clandestina, 2016. 79 p.

ISBN 978-85-5666-003-9

1. Título

O Melóforo e a
Quinta Sinfonia de Beethoven

E.T.A. HOFFMANN

Tradução:

Márcio Suzuki

Mário Videira

Ensaio:

Márcio Suzuki

CLANDESTINA

Sumário

O Melófono	7
Resenha sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven	19
ENSAIO:	
Uma abertura para a sinfonia do mundo espiritual – Música, arte e filosofia na literatura de E. T. A. Hoffmann <i>Márcio Suzuki</i>	45

O Melófobo

Deve ser algo magnífico quando alguém é tão completamente provido de musicalidade que pode manusear fácil e prazerosamente, como se dotado de uma capacidade especial, as grandes massas musicais que os mestres construíram com uma infinidade de sons e notas dos mais diversos instrumentos, captando-as em sentido e pensamento sem sentir os golpes dolorosos de um arrebatamento apaixonado, de uma melancolia dilacerante. – Que grande alegria poder sentir também, no íntimo, a virtuosidade dos instrumentistas, e deixar que essa alegria que vem de dentro se manifeste sem nenhum perigo. Na felicidade que é ser um virtuose, nisso eu nem quero pensar, pois ainda muito mais profunda tornar-se-me-á então a dor que sinto com minha total falta de senso musical, da qual também parece provir minha indescritível inaptidão para o exercício dessa arte magnífica, inaptidão que, infelizmente, tenho demonstrado desde a infância. – Meu pai foi, sem dúvida, um músico empenhado; ele tocava com afinco um grande piano de cauda, frequentemente pela noite adentro, e quando havia concerto em casa, executava peças longuíssimas, nas quais eram bem poucos os violinos,

baixos, flautas e trompas que conseguiam acompanhá-lo. Quando uma peça longa como aquelas finalmente terminava, todos se punham a gritar e aclamar: “Bravo! Bravo! Que belo concerto! Que primor, que execução!”, e evocavam com veneração o nome de Emanuel Bach. – Tantas haviam sido, porém, as marteladas que papai dera umas atrás das outras, e tantos os estrondos que produzira, que minha impressão era de que aquilo não chegava a ser música, pois por música eu entendia melodias que iam direto ao coração, enquanto para ele tudo não passava de diversão, e talvez os outros também se divertissem com aquilo. – Em tais ocasiões, eu estava sempre abotoado no meu paletozinho de domingo, e tinha de ficar sentado numa cadeira alta ao lado de minha mãe, ouvindo, quieto, sem sair do lugar. O tempo custava terrivelmente a passar, e eu não teria conseguido suportar aquilo se não me deliciasse com as caretas singulares e com os movimentos cômicos dos instrumentistas. Ainda me lembro especialmente de um velho advogado que tocava violino sempre bem junto a meu pai, e do qual sempre diziam ser um entusiasta bem exagerado, que a música havia tornado meio doido, de modo que na exaltação delirante a que o elevava o gênio de Emanuel Bach, de Wolf ou de Benda, não conseguia tocar afinado, nem manter o ritmo. – Ainda posso vê-lo como se estivesse diante de mim. Vestia um casaco cor-de-ameixa de botões dourados, uma pequena adaga prateada e uma peruca ruiva, pouco empoada, da qual pendia um rabicho com laçinho. Tinha indescritível gravidade cômica em tudo o que fazia. “Ad opus!”, costumava gritar quando papai distribuía as partituras pelas estantes dos músicos. Ele pegava o violino com a mão direita, enquanto, com a esquerda, tirava a peruca e a pendurava num prego. Punha-

se então a trabalhar, sempre mais e mais curvado sobre a partitura, de modo que os olhos vermelhos, brilhando, saltavam fora das órbitas, e gotas de suor brotavam-lhe da testa. Por vezes lhe acontecia de terminar antes dos outros, com o que ficava não pouco surpreso e olhava muito zangado para os demais. Muitas vezes também era como se tirasse sons semelhantes àqueles que nosso vizinho Peter, investigando com senso de historiador natural os secretos talentos musicais dos gatos, conseguia obter de nosso gato de estimação apertando-lhe apropriadamente o rabo ou coisa que o valha: razão pela qual algumas vezes ele (isto é, Peter) levava uma sova de papai. – Em resumo, o advogado cor-de-ameixa – ele se chamava Musewius – recompensava totalmente o suplício de ter de ficar comportado, porque eu me deliciava ao extremo com suas caretas, com seus pulinhos e com seus gorjeios. – Certa vez ele provocou uma perturbação completa na execução, que fez meu pai saltar do piano e todos se precipitarem na direção dele, temendo que algo de mal lhe tivesse acontecido. É que primeiro começou a balançar levemente a cabeça, mas depois, num *crescendo* contínuo, jogava-a mais e mais fortemente de lá para cá e de cá para lá, arranhando medonhamente, de um lado para o outro, o arco nas cordas, dando estalos com a língua e batendo os pés no chão. Mas o motivo de tudo aquilo não era outro senão uma pequena mosca hostil, que, teimando obstinadamente em voar sempre no mesmo círculo, ficava zumbindo em volta dele e, mil vezes afugentada, sempre voltava a lhe pousar no nariz. Isso o deixou terrivelmente exasperado. – Algumas vezes a irmã de minha mãe cantava uma ária. Ah, como aquilo me alegrava! Eu gostava muito dela, nós nos dávamos muito bem, e frequentemente ela

entoava para mim, com sua bela voz que ia direto ao meu âmago, uma série de canções magníficas, as quais trago tão presentes em espírito e pensamento, que ainda sou capaz de cantá-las baixinho para mim mesmo. – Era sempre um momento solene quando minha tia abria sobre a estante as partes vocais das árias de Hasse, de Traetta ou de algum outro mestre; não havia como o advogado acompanhá-la. Enquanto tocavam a introdução, e antes mesmo que minha tia comesse a cantar, meu coração já batia com força, e eu era invadido por um sentimento de prazer e melancolia tão maravilhoso, que mal podia me conter. Titia, entretanto, nem bem concluía a primeira frase, e eu já prorrompia num choro amargo e era levado para o salão sob violentos insultos de meu pai. Ele sempre acabava brigando com titia, porque esta afirmava que minha atitude não se devia absolutamente à sensação desagradável ou repulsiva provocada pela música, mas antes a minha índole hipersensível; já para meu pai eu não passava de um jovem idiota, que a música fazia uivar de desgosto como a um cão antimusical. – Um forte argumento, não apenas em minha defesa, mas até mesmo para mostrar que havia em mim um secreto senso musical, minha tia o encontrava na circunstância de que, se por acaso meu pai não fechasse à chave o piano de cauda, eu era capaz de passar horas a fio me divertindo nele, procurando encontrar e fazer soar os mais variados tipos de acordes harmoniosos. Se minhas mãos encontravam três, quatro, seis tangentes, que, pressionadas de uma só vez, produzissem uma consonância admirável e encantadora, eu não me cansava de fazê-las percutir, deixando-as vibrar até que o som desaparecesse. Eu encostava a cabeça no tampo do instrumento, apertava os olhos: eu estava noutro mundo;

mas por fim prorrompia de novo num choro amargo, sem saber se de prazer ou de dor. Minha tia me espiava com frequência e se alegrava com aquilo em que meu pai não via outra coisa senão farsas infantis. De modo geral, eles pareciam discordar inteiramente, não só sobre mim, mas também sobre outros assuntos, especialmente a música, pois era grande a satisfação de minha tia com pequenas peças musicais, sobretudo as compostas de maneira simples e sem pompa pelos mestres italianos; irritável como era, meu pai dava a esse tipo de música o nome de zanguezarra, que não podia ocupar o intelecto. Meu pai falava sempre de intelecto; minha tia, sempre de sentimento. – Finalmente, ela obteve de meu pai que eu tivesse aulas de piano com um velho chantre que costumava tocar viola nos concertos de casa. Mas, ó amado céu!, aí logo se revelou que minha tia havia superestimado minhas qualidades, e que era meu pai quem estava com a razão. Senso rítmico e capacidade melódica eram, conforme afirmava o chantre, algo que não me faltava; mas minha absoluta falta de destreza punha tudo a perder. Se tinha de me exercitar num estudo e me sentava ao piano com o firme propósito de me empenhar ao máximo, eu logo descambava involuntariamente naquela brincadeira de ficar procurando acordes e, assim, não ia adiante. Com esforço enorme, indescritível, eu havia vencido diversas tonalidades até chegar àquela tão temida, indicada na armadura por quatro sustenidos e chamada mi maior, como agora ainda sei muito bem. No alto da peça estava escrito em letras grandes *scherzando presto*, e na demonstração que o chantre me fez havia tantos saltos e saracoteios, que ela me desagradou bastante. Ah, quantas lágrimas, quantos murros de exortação do pobre chantre não me custou o maldito presto!

Aproximava-se finalmente para mim o terrível dia, no qual devia apresentar a meu pai e a seus amigos de música os conhecimentos que eu havia adquirido, no qual devia tocar para eles tudo o que aprendera. Eu sabia tocar bem tudo, até chegar o abominável presto em mi maior: por isso, na noite anterior, tomado por uma espécie de desespero, sentei-me ao piano para estudar impecavelmente aquela peça, custasse o que custasse. Eu mesmo não soube como me aconteceu de tentar tocar a peça justamente nas tangentes logo à direita daquelas que eu deveria percutir; tive êxito, a peça inteira ficou mais fácil, e eu não errei uma nota sequer, mas noutras tangentes, e me pareceu que a peça soava até muito melhor do que como o chantre me havia mostrado. Fiquei alegre e aliviado; no outro dia sentei-me todo brioso ao piano e pus-me imediatamente a martelar minha pecinha, e meu pai exclamava sem cessar: “Não pensei que fosse capaz!” – Quando o scherzo chegou ao fim, o chantre disse todo risonho: “Esta foi a difícil tonalidade mi maior!”, e meu pai se voltou para um amigo dizendo: “O senhor viu com que habilidade o jovem domina o difícil mi maior!” – “Permita-me, prezado”, retrucou o outro, “isso foi fá maior!” – “Absolutamente, absolutamente”, disse papai. “Ora essa”, redargüiu o amigo, “é o que agora nós vamos ver.” Ambos se aproximaram do piano. “O senhor está vendo”, exclamou meu pai, triunfante, apontando para os quatro sustenidos. “E, no entanto, o garoto tocou em fá maior”, disse o amigo. – Tive de repetir a peça. Toquei inteiramente despreocupado, pois não fazia a menor ideia do que os levava a discutir com tanta seriedade. Meu pai olhou para as teclas: mal tinha eu tocado algumas notas, e sua mão fez-me zumbir os ouvidos. “Garoto incorrigível, imbecil!”, gritou, espumando de raiva.

Saí correndo aos prantos e gritos, e minhas aulas de música acabaram para sempre ali. É verdade que o fato de eu ter conseguido tocar corretamente a peça inteira, se bem que noutro tom, era justamente o que, na opinião de minha tia, revelava genuíno talento musical; creio agora, porém, que meu pai estava certo em desistir de me fazer aprender qualquer instrumento, pois minha inaptidão, a dureza e rigidez de meus dedos teriam resistido a todo e qualquer esforço. – Mas essa rigidez parece atingir também toda a minha capacidade espiritual em relação à música. Assim, durante a apresentação de reconhecidos virtuosos, quando todos à volta se desmanchavam em exultante admiração, não sei quantas vezes senti tédio, fastio e aversão, e mais ainda, como não podia me abster de externar honestamente minha opinião, ou, melhor dizendo, como expressava claramente o que sentia em meu íntimo, eu me expunha ao ridículo diante de tanta gente de bom gosto, cheia de entusiasmo musical. Não foi isso mesmo o que me aconteceu há ainda pouco tempo, quando um famoso pianista passou de viagem pela cidade e deu uma audição na casa de um amigo meu? “Hoje, caríssimo”, disse-me o amigo, “não há como você não se curar de sua melofobia; o magnífico Y vai fazê-lo entrar em êxtase – em arrebatamento.” Contra minha vontade tive de me postar bem junto ao piano; o virtuose começou a percorrer as teclas de alto a baixo, produzindo um violento rebôo, e como aquilo não tinha fim, fiquei completamente zozzo e me senti mal, mas logo outra coisa atraiu-me a atenção, e bem pode ser que, já não escutando o pianista, eu tenha ficado de olhos estranhamente vidrados no piano, pois quando finalmente ele parou de tropejar e esbravejar, meu amigo me pegou pelo braço e exclamou: “Ora, mas

“você está completamente petrificado! Enfim, meu amigo, você sentiu o efeito profundo, arrebatador, da música celestial?” – Confessei com franqueza o quão pouco na verdade escutara o pianista, tendo em vez disso me deliciado ao extremo com o rápido sobe-e-desce e com o fogo do pêlo-tão dos martelos; o que fez todos desatarem numa sonora gargalhada. – Quantas vezes não fui chamado de insensível, de desalmado, de frio, porque não há o que detenha minha desabalada assim que alguém abre o piano ou que alguma senhora empunha o violão e pigarreja para começar a cantar; pois já sei que a música que habitualmente se executa nas casas de família me faz mal, me causa sofrimento e, fisicamente, me ataca o estômago. – Mas isso é uma verdadeira desgraça, e me vale o desprezo da gente fina. Bem sei que uma voz, um canto como o de minha tia, vai-me direto à alma, ali despertando sentimentos para os quais não tenho palavras; é como se ele fosse para mim a própria beatitude, que se eleva além do plano terrestre, pelo que também é incapaz de encontrar uma expressão nesse plano; mas por isso mesmo me é inteiramente impossível, ao ouvir uma cantora como ela, externar a minha admiração como fazem os outros; permaneço calado, olhando para dentro de mim, porque ali ainda reverberam todos os sons já extintos do lado de fora, e é por isso que sou chamado de frio, de insensível, de melófono. – Toda quinta-feira, um quarteto se reúne na casa do regente da orquestra, que dá quase de frente para a minha, e nas noites de verão, quando a rua fica silenciosa, chego a ouvir a mais leve nota, já que tocam de janelas abertas. Sento-me no sofá, e fico escutando de olhos fechados, em completo enlevo – mas só durante o primeiro quarteto; já no segundo os sons se embaralham,

pois agora é como se tivessem de lutar com as melodias do primeiro, que ainda habitam o meu íntimo; e o terceiro já passa de toda conta para mim. Nessa hora tenho de sair correndo, e o regente da orquestra tem se rido muito de que a música me afugente dessa maneira. – Pelo que ouvi dizer, eles chegam a tocar seis ou oito daqueles quartetos, e admiro realmente a extraordinária força espiritual, a força musical interior de captar tanta música em seqüência e de conseguir fazer que na execução tudo ganhe vida viva, como se tivesse sido sentido e pensado no mais íntimo. – O mesmo me ocorre nos concertos, nos quais já a primeira sinfonia desperta em mim tamanho tumulto, que fico morto para todo o resto. Não só isso, muitas vezes já a primeira frase me excita tanto, me abala tão violentamente, que desejo fugir dali a fim de poder contemplar mais nitidamente todos aqueles fenômenos estranhos que me tomam de assalto, a fim de poder entrar na maravilhosa dança, onde, no meio deles, sou igual a eles. Para mim é como se a música ouvida fosse eu mesmo. – Por isso, jamais procuro saber quem é o compositor; isso me é de todo indiferente. Para mim é como se no ponto culminante apenas uma massa psíquica se movesse e como se, nesse sentido, eu tivesse composto coisas extraordinárias. – Escrevendo assim apenas para mim mesmo, chego a temer que, dada minha ingênita e espontânea sinceridade, meus lábios deixem escapar isso algum dia. O quanto não zombariam de mim! Quantos verdadeiros entusiastas da música não duvidariam de minha sanidade mental? – Sempre que saio em disparada da sala de concertos, após a primeira sinfonia, gritam: “Lá vai ele, o melófono!” e têm pena de mim, já que toda pessoa cultivada exige agora com razão que se possua não só a arte

de fazer reverências convenientes e de falar daquilo que não se sabe, mas que se ame e se pratique a música. Ora, é justamente essa prática musical que com freqüência me faz buscar a solidão, onde as maravilhosas sonoridades que o poder eterno e soberano insufla, no sussurro das folhas do carvalho sobre minha cabeça e no murmúrio das fontes, se misturam misteriosamente aos sons que estão no meu íntimo, e resplandecem em música magnífica – eis o meu infortúnio. A horrenda, a lastimável lerdeza em captar a música me prejudica especialmente na ópera. – Por vezes é como se aqui e ali se produzisse um tumulto musical bem concertado, que serve muito apropriadamente para afugentar o tédio e monstros ainda mais malignos, assim como, à frente das caravanas, uma barulheira doida de címbalos e tímpanos serve para espantar os animais selvagens; mas se isso se torna freqüente, como se as pessoas já não pudessem falar senão obedecendo aos acentos enérgicos da música, como se o reino do extraordinário surgisse à maneira de um astro flamejante – , então é com muito esforço que me mantenho firme no furacão que me arrebatava e ameaça arremessar-me pelo infinito. – Mas eu acabo voltando de novo à mesma ópera, o brilho e a luz se fazem mais fortes no meu âmago, todas as figuras saem da névoa sombria e marcham na minha direção, e então me dou conta de quão amigavelmente se confraternizam comigo, e de como peregrinamos juntos pela vida de esplendor. Creio ter ouvido umas cinqüenta vezes a *Ifigênia* de Gluck. Músicos de verdade se riem disso com razão, e afirmam: “Na primeira vez, já tínhamos assimilado tudo, e na terceira já estávamos saciados”. Mas um demônio malvado me persegue e obriga a ser involuntariamente cômico e a espalhar comicidade em virtude de minha

melofobia. Recentemente estava eu no teatro, ao qual fui por deferência para com um amigo estrangeiro, e permaneci inteiramente absorto em meus pensamentos, enquanto eles (era a apresentação de uma ópera) iam produzindo um ruído de música sem sentido. Então meu vizinho me cutucou, dizendo: “Que acentos extraordinários!” Pensei, e naquele momento não podia pensar outra coisa senão que ele se referia aos assentos que ocupávamos na platéia, e respondi com toda a candura: “Sim, um ótimo assento, pena que haja uma corrente de ar por aqui!” – Ele riu a valer, a anedota sobre o melófono correu a cidade, e todos zombavam da minha corrente de ar na ópera, e no entanto eu tinha razão. –

Alguém acreditará que, apesar disso tudo, a opinião de minha tia a respeito de meu senso musical é ainda hoje compartilhada por um autêntico músico, um músico de verdade? É certo que ninguém dará muita importância a isso, se eu disser, sem nenhum rodeio, que esse músico não é outro senão o mestre-de-capela Johannes Kreisler, cuja má fama de fantasista já se espalhou um tanto por toda parte, mas não é pequeno o meu orgulho de que ele não se recusará a cantar e tocar exatamente conforme o júbilo e a elevação de meu sentimento interior. Recentemente, ao me queixar de minha inaptidão para a música, ele me disse que eu devia ser como o discípulo do templo de Sais que encontrou a pedra inutilmente buscada com todo o empenho pelos demais alunos, aparentemente bem mais jeitosos do ele. Eu não o entendi, porque ainda não li os Escritos de Novalis, que ele me recomendou. Hoje encaminhei um pedido à biblioteca circulante, mas é provável que não consiga o livro,

pois deve ser esplêndido e, por isso, muito lido. – Mas que nada! Acabo de receber os Escritos de Novalis, dois pequenos volumes, e o bibliotecário me manda dizer que sempre me poderá regalar com obras como essa, já que estão sempre em sua casa; ele só não pôde encontrar logo o Novalis, porque, como é um livro que jamais é procurado, ele mesmo não o devolvera no prazo. – Agora estou ansioso para ver o que acontece com os discípulos de Sais.

Tradução de *Márcio Suzuki*

Resenha sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven¹

*Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dédiée, etc. par Louis van Beethoven, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, Oeuvre 67, No. 5 des Sinfonies. (Pr. 4 Rthlr. 12 Gr.)*²

O Resenhista tem diante de si uma das mais importantes obras do Mestre, ao qual atualmente ninguém contestará o primeiro lugar dentre os compositores de música instrumental; ele está impregnado pelo objeto sobre o qual ele deve

¹In: HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik*. Darmstadt: WBG, 1971. O texto foi publicado originalmente na *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ), No. 40 (04 de julho de 1810, pp. 630-642) e No. 41 (11 de julho de 1810, pp. 652-659) [Nota do tradutor, N.T.]

²Em francês no original [N.T.].

falar e ninguém poderá levá-lo a mal se, ultrapassando os limites usuais das resenhas, ele aspire a exprimir com palavras aquilo que sentiu no fundo da alma com esta composição. –

Quando se fala da música enquanto uma arte autônoma [*selbständigen Kunst*], dever-se-ia pensar somente na música instrumental, a qual, desprezando toda ajuda e toda mistura de uma outra arte, exprime de maneira pura a essência da arte [*Wesen der Kunst*], que somente nela se faz reconhecer. Ela é a mais romântica das artes [*romantischste aller Künste*] – poder-se-ia quase dizer: a única puramente romântica. A lira de Orfeu abriu as portas do Orco. A música abre ao homem um reino desconhecido; um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior dos sentidos que o circunda, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para se entregar ao inefável. Quão pouco os compositores de música instrumental reconheceram essa essência característica da música, ao tentar representar aqueles sentimentos determináveis, ou até mesmo acontecimentos, tratando de maneira plástica a arte que é a mais oposta às artes plásticas! As sinfonias desse gênero compostas por Dittersdorf,³ bem como todas essas recentes *Batailles des trois Empereurs*⁴, etc. são equívocos ridículos, que devem ser punidos com o total esquecimento. – No canto [*Gesang*], onde a poesia sugere afetos definidos [*bestimmte Affekte*] através das palavras, a

³ Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799): *6 Symphonien nach Ovids Metamorphosen* (Kr. 73-78) [N.T.]

⁴ Provavelmente Hoffmann está se referindo às composições de Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier (1734-1794) – *La Bataille d'Austerlitz surnommé La Journée des Trois Empereurs* – e de Louis-Emmanuel Jadin (1768-1853) – *La Grande Bataille d'Austerlitz surnommé La Journée des Trois Empereurs* [N. T.].

força mágica da música atua como o elixir milagroso dos sábios, do qual algumas gotas transformam qualquer bebida em algo esplêndido e delicioso. A música reveste do esplendor purpúreo do romantismo cada uma das paixões – amor – ódio – cólera – desespero etc., tal como a ópera nos dá; e mesmo os [sentimentos] que nós experimentamos na vida nos conduzem para fora da vida: ao reino do infinito [*Reich des Unendlichen*]. Tão poderosa é a magia da música, e, atuando de maneira cada vez mais potente, ela teria que romper todos os grilhões [que a prendem] às outras artes. –

Certamente não é apenas devido à maior facilidade dos meios de expressão (aperfeiçoamento dos instrumentos, maior virtuosidade dos intérpretes), mas também a um conhecimento mais profundo e mais íntimo da essência característica da música, que os compositores geniais elevaram a música instrumental ao ápice atual. Haydn e Mozart, os criadores [*Schöpfer*] da nova música instrumental, foram os primeiros a nos mostrar a arte em toda a sua glória; quem a contemplou com um amor pleno e penetrou na sua essência mais íntima foi – Beethoven. As composições instrumentais desses três mestres respiram um mesmo espírito romântico [*romantischen Geist*], o qual está justamente na mesma compreensão íntima da essência característica da arte; o caráter [*Charakter*] de suas composições, contudo, diferencia-se consideravelmente.

Nas composições de Haydn domina a expressão de um ânimo ingênuo e alegre. Sua sinfonia nos conduz a bosques vastos e verdejantes, a uma alegre e colorida multidão de pessoas felizes. Passam meninos e meninas em suas danças de roda; crianças sorridentes, espreitam atrás das árvores e dos arbustos de rosas, brincam de jogar flores umas nas

outras. Uma vida plena de amor, plena de bem-aventurança, tal como antes do pecado original, numa juventude eterna; nenhum sofrimento, nenhuma dor; apenas um doce e melancólico desejo pela figura amada, que paira ao longe, no esplendor do crepúsculo, sem se aproximar nem desaparecer; e enquanto ela está ali não anoitece, pois ela mesma é o crepúsculo incandescente das montanhas e dos bosques. –

Mozart nos conduz às profundezas do reino dos espíritos [*Geisterreich*]. O temor [*Furcht*] nos cerca: mas sem martírio, ele é antes pressentimento do infinito [*Ahnung des Unendlichen*]. Amor e melancolia ressoam em vozes benévolas, a noite do mundo dos espíritos [*Geisterwelt*] se levanta num luminoso esplendor purpúreo, e num anseio indizível [*unaussprechlicher Sehnsucht*] seguimos as figuras [*Gestalten*] que nos chamam cordialmente a suas fileiras, e pairam na dança eterna das esferas através das nuvens. (Por exemplo, a Sinfonia em Mi Bemol Maior⁵, de Mozart, conhecida pelo nome de “Canto do cisne”).

Assim também a música instrumental de Beethoven nos abre o reino do colossal e do incomensurável. Raios incandescentes penetram através da profunda noite desse reino, e nós reconhecemos as sombras gigantesas que se agitam como ondas e nos circundam, cada vez mais perto, e aniquilam tudo em nós, exceto a dor do anseio infinito [*Schmerz der unendlichen Sehnsucht*], na qual todo prazer [*Lust*], que se eleva rapidamente em sons jubilosos, diminui e submerge, e, [como] visionários extasiados [*entzückte Geisterseher*], nós seguimos vivendo somente nessa dor que, consumindo em si – mas sem os destruir – o amor, a esperança e a alegria,

⁵ W. A. Mozart. *Sinfonia No. 39, KV 543* (1788) [N. T.].

quer fazer nosso peito explodir com o ressoar conjunto de todas as paixões.

O gosto romântico [*romantische Geschmack*] é raro; ainda mais raro é o talento romântico; é provavelmente por esse motivo que há tão poucos que conseguem fazer ressoar aquela lira que descerra o reino maravilhoso do infinito [*wundervolle Reich des Unendlichen*]. Haydn tem uma concepção romântica do humano na vida humana; ele é mais comensurável para a maioria [das pessoas]. Mozart recorre ao sobre-humano, ao maravilhoso, que habita no espírito interior. A música de Beethoven faz uso do terror [*Schauer*], do temor [*Furcht*], do horror [*Entsetzen*], da dor [*Schmerz*], e suscita aquele anseio infinito [*unendliche Sehnsucht*], que é a essência do romantismo. Beethoven é um compositor puramente romântico (e, justamente por isso, um compositor verdadeiramente musical). Talvez seja por isso que ele não se sai tão bem na música vocal – a qual não admite [nenhum] anseio indeterminado, mas pelo contrário, representa apenas os afetos designados através de palavras, como eles são sentidos no reino do infinito – e sua música instrumental raramente agrada à multidão. Essa mesma multidão, que não penetra na profundidade de Beethoven, não lhe nega um elevado grau de fantasia [*Phantasie*]; por outro lado, ela vê frequentemente em suas obras apenas produtos de um gênio que, sem se preocupar com a forma e a escolha das ideias [*Gedanke*], abandona-se às ardentes e súbitas inspirações de sua imaginação [*Einbildungskraft*]. Não obstante, no que se refere à clareza de consciência⁶ [*Besonnenheit*], ele deve

⁶ Adotamos aqui a solução de Rubens Rodrigues Torres Filho, que traduz o termo “*Besonnenheit*” por “clareza de consciência”.

ser colocado ao lado de Haydn e Mozart. Ele separa o seu eu [Ich] do reino interior dos sons e comanda a este como senhor absoluto. Assim como os estéticos artistas-medidores [Meßkünstler] frequentemente deploraram a total falta de uma verdadeira unidade [Einheit] e de coerência interna [inneren Zusammenhang] em Shakespeare; e somente o olhar aprofundado [apreende] que uma bela árvore, [com seus] botões e folhas, flores e frutos, resulta de uma única semente: da mesma forma, é somente um exame muito aprofundado da estrutura interna da música de Beethoven que revela a elevada clareza de consciência do Mestre, a qual é inseparável do verdadeiro gênio e é nutrida pelo contínuo estudo da arte. É no fundo de seu ânimo [Gemüt] que Beethoven porta o romantismo da música, que ele exprime com elevada genialidade e clareza de consciência em suas obras. O Resenhista jamais o sentiu de maneira mais vivaz do que na presente sinfonia, a qual, num clímax que vai se intensificando até o final, revela aquele romantismo de Beethoven mais do que qualquer outra de suas obras e que impele irresistivelmente o ouvinte para o maravilhoso reino espiritual do infinito.

O primeiro *Allegro*, em compasso de 2/4, dó menor, inicia-se com uma ideia principal [Hauptgedanke] de apenas dois compassos, a qual reaparecerá em seguida sob múltiplas formas. No segundo compasso, uma fermata; depois uma repetição daquela ideia um tom abaixo, e novamente uma fermata; em ambas as vezes somente os instrumentos de cordas e os clarinetes [se fazem ouvir]. Nem mesmo a

A esse respeito, ver: SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 171 [N.T.].

tonalidade está ainda definida; o ouvinte supõe [o tom de] Mi Bemol Maior. Os segundos violinos iniciam novamente a ideia principal; no segundo compasso, a nota fundamental [Grundton] dó tocada pelos violoncelos e fagotes [cp. 7]⁷ define a tonalidade de dó menor, enquanto as violas e os primeiros violinos entram em imitações, até que por fim estes últimos acrescentem dois compassos à ideia principal, os quais, repetidos por três vezes (sendo a última com a entrada [cp. 18] da orquestra inteira) e terminando numa fermata [cp. 21] sobre a dominante, fazem com que o ânimo do ouvinte pressinta o desconhecido, o misterioso. O início do Allegro até essa pausa decide o caráter [Charakter] da peça inteira e justamente por isso o Resenhista o insere aqui para exame do leitor [cp. 1-21]:

The image shows a page of a musical score for the beginning of the fifth movement of Beethoven's Fifth Symphony. The score is in 4/4 time and D minor. It features staves for Due Violini, Viola, Flauti, Oboi e Clarinetti, Fagotti, Corni in E♭, Clarini in C, Timpani, and Bassi. The tempo is marked 'Allegro con brio'. Dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The score shows the initial rhythmic motif and the entry of various instruments.

⁷ Os números de compasso entre colchetes não constam do original. Foram acrescentados pelo tradutor a fim de facilitar o cotejamento da análise com a partitura da obra [N.T.].

Maior.

A segunda parte⁸ começa novamente com o tema principal sob a primeira forma, mas agora [transposto] uma terça acima e executado pelos clarinetes e pelas trompas [cp. 125]. As frases da primeira parte seguem-se em fá menor [cp. 130], dó menor [cp. 146] e sol menor [cp. 154], mas agora apresentadas e instrumentadas de maneira diferente, até que finalmente, após um episódio [cp. 158] – que, novamente, consiste em apenas dois compassos retomados em alternância pelos violinos e pelos instrumentos de sopro, enquanto os violoncelos executam uma figura em movimento contrário, e os baixos em movimento ascendente – a orquestra inteira executa os seguintes acordes [cp. 168]:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of complex chords, while the bass staff features a melodic line with eighth notes. The second system also has a treble and bass clef staff. The treble staff continues with chords, and the bass staff has a melodic line with a dynamic marking of *più f* (more forte).

São sons com os quais o peito, oprimido e atemorizado com pressentimentos do colossal, se alivia violentamente; e, tal como uma figura amável que, brilhando e iluminando a noite profunda, penetra através das nuvens, entra agora um tema que havia sido apenas esboçado pelas trompas, no compasso 59 da primeira parte, em mi bemol maior.

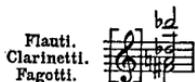
⁸ Isto é, o desenvolvimento [N.T.].

Esse tema é executado agora pelos violinos *alla 8va* [cp. 179], primeiramente em Sol Maior, e depois em Dó Maior, enquanto os baixos executam uma figura descendente que, de certo modo, recorda a frase em Tutti do compasso 44 da primeira parte.



Os instrumentos de sopro iniciam esse tema em fá menor *fortíssimo* [cp. 195], mas, após três compassos, os instrumentos de cordas se encarregam dos dois últimos compassos [cp. 198] e, imitando esses compassos, os instrumentos de corda e os de sopro alternam-se ainda por cinco vezes, e então, novamente de maneira alternada [cp. 210] e sempre *diminuendo*, executam acordes isolados. Após o acorde de

sexta [cp. 214]  : o Resenhista teria esperado sol bemol menor no encadeamento de acordes posterior, que então poderia ser transformado enarmonicamente em fá sustenido menor, para que modulasse para Sol Maior, como ocorre aqui. Mas os acordes executados pelos instrumentos de sopro, e que se seguem àquele acorde de sexta [anteriormente mencionado] estão escritos da seguinte maneira:



Logo em seguida os instrumentos de corda atacam o

acorde de fá sustenido menor  [cp. 216], que é então repetido quatro vezes, alternando com os instrumentos de sopro e sempre com a duração de um compasso. Os acordes dos instrumentos de sopro prosseguem escritos da maneira indicada acima, para a qual o Resenhista não encontra nenhuma justificativa. Segue-se então, do mesmo

modo, o acorde de sexta:  sempre mais e mais fraco [*schwach*]. Isso provoca novamente um efeito cheio de pressentimentos e horripilante! – A orquestra irrompe [cp. 228] então com um tema quase totalmente idêntico àquele iniciado 41 compassos antes [cp. 187], unísono, em Sol Maior, e apenas as flautas e trompetes sustentam a dominante Ré. Mas já no quarto compasso esse tema se interrompe. Os instrumentos de cordas, alternando com as trompas e depois com os demais instrumentos de sopro, tocam por sete vezes e em pianíssimo o acorde de sétima

diminuta [cp. 233]:  Depois, os baixos retomam [cp. 240] a primeira ideia principal sobre um unísono dos outros instrumentos e, no segundo compasso, os instrumentos restantes em unísono; durante cinco compassos o baixo e a voz superior se imitam dessa maneira, unindo-se em seguida por três compassos, e no quarto compasso a orquestra inteira [cp. 248], com tímpanos e trompetes, ataca o tema principal em sua configuração originária. A primeira parte é então repetida⁹ com mínimas diferenças; o [segundo]

⁹ Isto é, tem início a reexposição [N.T.].

tema, que antes¹⁰ começava em Mi Bemol Maior, entra agora em Dó Maior e conduz jubilosamente à cadência em Dó Maior [cp. 370] com tímpanos e trompetes. Entretanto, com essa mesma cadência a frase se volta para fá menor. Ao longo de cinco compassos a orquestra inteira executa o

acorde de sexta [cp. 382]  . Os clarinetes, os oboés e as trompas [cp. 387] seguem piano com uma imitação do tema principal. Um compasso de silêncio [cp. 389]; depois,

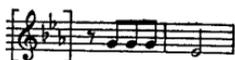
durante mais seis compassos [cp. 390]  . Todos os instrumentos de sopros seguem-se novamente como antes: e agora as violas, violoncelos e fagote executam um tema que já aparecera anteriormente em Sol Maior, na segunda parte,¹¹ enquanto os violinos, entrando em uníssonos no terceiro compasso [cp. 400], executam um novo contra-sujeito. Agora a frase permanece em dó menor, e o tema (que havia começado no compasso 71 da primeira parte) é repetido, com algumas pequenas variações, a princípio somente pelos violinos e depois alternando com os instrumentos de sopros. Aproximando-se cada vez mais e mais perto (primeiro um compasso, depois meio compasso); é tamanho ímpeto e movimento – é um rio transbordante, e cujas ondas se golpeiam cada vez mais e mais alto – até que, finalmente, 24 compassos antes do final [cp. 478], o início do Allegro é repetido mais uma vez. Segue-se um pedal [*Orgelpunkt*], sobre o qual o tema é imitado, até que, por fim, segue-se a

¹⁰ Isto é, na exposição [N.T.].

¹¹ Isto é, no desenvolvimento [N.T.].

conclusão, forte e robusta. –

Não há ideia [*Gedanke*] mais simples do que aquela que o Mestre utilizou como fundamento do Allegro inteiro:



e com admiração nos damos conta de como ele, através dos procedimentos rítmicos, soube acrescentar todas as ideias secundárias e todos os episódios a esse tema simples, de modo a que eles servissem apenas para desdobrar sempre mais e mais o caráter do todo [*Charakter des Ganzen*], que aquele tema podia apenas indicar. Todas as frases são curtas, consistindo em apenas dois, três compassos e são, além disso, distribuídas numa alternância constante dos instrumentos de corda e dos instrumentos de sopro. Dever-se-ia crer que, a partir de tais elementos somente poderia surgir algo fragmentado e difícil de compreender: mas, ao invés disso, é justamente esse arranjo do todo, assim como a constante e sucessiva repetição das frases curtas e de acordes isolados, que mantêm o ânimo [*Gemüt*] num anseio inefável [*unnennbaren Sehnsucht*]. – À parte o fato de que o tratamento contrapontístico é testemunha de um profundo estudo da arte, são também os episódios e as constantes alusões ao tema principal que nos deixam reconhecer como o Mestre não apenas concebeu o todo [*das Ganze*] em seu espírito, com todos os traços plenos de caráter, mas ainda, que [o todo] foi profundamente refletido [*durchdachte*]. –

Como uma graciosa voz dos espíritos, que preenche nosso peito com consolo e esperança, ressoa depois disso o tema suave (e, no entanto, pleno de conteúdo) do Andante em Lá Bemol Maior, em compasso 3/8, executado pela viola e pelo

violoncelo. A elaboração [*Ausführung*] ulterior do Andante recorda alguns movimentos intermediários nas Sinfonias de Haydn;¹² tal como acontece ali com muita frequência, também aqui o tema é variado de múltiplas formas após a entrada de cada episódio. Quanto à originalidade, não se pode comparar [este movimento] ao Allegro – muito embora a pomposa frase em Dó Maior [cp. 32], com tímpano e trompetes, que aparece entre as passagens em Lá Bemol Maior, produz um efeito surpreendente. A transição para Dó Maior ocorre duas vezes [cp. 28-30 e 77-79], por meio de enarmonia [cp. 28]:



depois [dessa transição] entra aquele tema pomposo e, então, a modulação de volta para o acorde de dominante de Lá Bemol Maior acontece da seguinte maneira [cp. 41-48 e 90-97]:



A maneira pela qual as flautas, os oboés e os clarinetes preparam a terceira transição [cp. 144] para aquele tema em Dó Maior é mais simples, mas causa bastante efeito [*Wirkung*]:

¹² Por exemplo, as Sinfonias Nos. 70, 90, 101 e 103 [N.T.].

Flauti ed
Oboi,
Clarinetti.

cresc.

Corni.

ff

7

Todas as frases do Andante são muito melodiosas, e o tema principal é bastante delicado; mas [até] mesmo o percurso desse tema (que passa por Lá Bemol Maior, si bemol menor, fá menor, si bemol menor, e só então retorna para Lá Bemol), a justaposição das tonalidades maiores de Lá Bemol e Dó, as modulações cromáticas – exprimem novamente o caráter do todo [*Charakter des Ganzen*], do qual, justamente por isto, o Andante é uma parte. – É como se o espírito terrível, que tomou e angustiou o ânimo [*Gemüt*] no Allegro, ameaçador a cada instante, emergisse das nuvens tempestuosas nas quais ele havia desaparecido, e então, diante de seu olhar, as amáveis figuras que nos rodeavam de maneira consoladora fugissem rapidamente.

O *Menuett* que se segue ao Andante é novamente tão original [*originell*] e comove tanto o ânimo do ouvinte como se poderia esperar do Mestre na composição desta parte da Sinfonia – que, segundo a forma Haydniana, que ele seguiu, deve ser a mais picante e espirituosa do todo. São principalmente as modulações peculiares, as cadências no acorde maior da dominante, cuja fundamental [*Grundton*] o baixo retoma como tônica do tema seguinte em modo menor [*cp. 44*] – esse próprio tema que se expande sempre em apenas alguns compassos –, que expressam vivamente o caráter da música de Beethoven, como o Resenhista indicou acima, e que excitam novamente aqueles pressentimentos do maravilhoso reino dos espíritos [*Ahnungen des wunderbaren Geisterreichs*], com os quais as frases do Allegro acoassavam o

ânimo do ouvinte. O tema em dó menor, executado apenas pelos baixos, dirige-se para sol menor no terceiro compasso, as trompas sustentam o sol e os violinos e violas, com os fagotes no segundo compasso [cp. 6] e depois com os clarinetes [cp. 7], executam uma frase de quatro compassos que cadencia em sol [cp. 8]. Os baixos repetem então o tema, mas depois do terceiro compasso, o sol menor se dirige para ré menor [cp. 13], depois para dó menor [cp. 16], e aquela frase dos violinos [cp. 15] é repetida. As trompas [cp. 19] expõem agora uma frase que vai para Mi Bemol Maior, enquanto os instrumentos de cordas tocam acordes em semínimas no começo de cada compasso. A orquestra, contudo, expõe o tema mais adiante em mi bemol menor [cp. 28] e cadencia na dominante Si Bemol Maior [cp. 44]: mas no mesmo compasso o baixo começa o tema principal, e ele o expõe exatamente como no começo em dó menor, só que agora em si bemol menor. Também os violinos etc. repetem a sua frase [cp. 49] e segue-se uma fermata em Fá Maior. O baixo repete aquele tema, mas o amplia ao percorrer fá menor [cp. 56], dó menor [cp. 58], sol menor [cp. 60] e, então, retornar para dó menor [cp. 72], depois do que o Tutti, que ocorreu primeiramente em mi bemol menor [cp. 28], conduz a frase, através de fá menor [cp. 80], para o acorde de Dó Maior [cp. 96]; porém, assim como ocorreu antes na passagem de Si Bemol Maior [cp. 44] para si bemol menor, o baixo retoma a fundamental Dó como tônica do tema em dó menor [cp. 97]. As flautas e os oboés [cp. 101], com a imitação dos clarinetes no segundo compasso [cp. 102], executam agora a frase que tinha sido executada anteriormente pelos instrumentos de cordas, enquanto estes repetem um compasso [cp. 101] que havia

sido tocado anteriormente pelo Tutti [cp. 79]; as trompas sustentam o sol, os violoncelos começam um novo tema [cp. 101], ao qual se une a frase inicial dos violinos numa outra elaboração [*Ausführung*], e depois uma nova frase [cp. 116] em colcheias (que ainda não tinham aparecido). Mesmo o novo tema dos violoncelos contém alusões ao tema principal e, com isso, assim como através do mesmo ritmo, intimamente aparentado a este [ao tema principal]. Após uma curta repetição, aquele Tutti conclui essa parte do minueto com tímpanos e trompetes em dó menor fortíssimo [cp. 133]. Os baixos começam a segunda parte (o Trio) com um tema em Dó Maior [cp. 141], que as violas imitam na dominante de maneira fugada [cp. 147], seguidas de maneira abreviada pelos segundos violinos [cp. 153], e igualmente pelos primeiros violinos [cp. 155] em stretto [*Restriktion*]. A primeira metade dessa parte¹³ cadencia em Sol Maior [cp. 160]. Na segunda parte [do Trio], os baixos iniciam o tema por duas vezes [cp. 162] e param, prosseguindo na terceira vez [cp. 166]. Para muitos, isso pode parecer burlesco [*scherzhaft*]; no Resenhista isso despertou um sentimento inquietante. – Após diversas imitações do tema principal, este é retomado pelas flautas [cp. 182], sustentadas pelos oboés, clarinetes e fagotes, enquanto as trompas sustentam a fundamental sol; depois, o tema vai morrendo em notas isoladas, tocadas primeiramente pelos clarinetes [cp. 229] e fagote, e depois pelos baixos [cp. 231]. Segue-se então a repetição do tema da primeira parte [cp. 236] pelos baixos; ao invés dos violinos, agora são os instrumentos de sopro [cp. 241] que executam a frase com notas curtas,

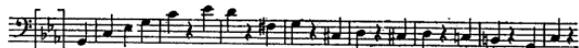
¹³ Isto é, do Trio [N.T.].

que terminam com uma fermata [cp. 244]. Depois disso, assim como na primeira parte, [ouve-se] a frase principal expandida [cp. 245], mas ao invés de mínimas, temos agora semínimas e pausas de semínimas; é com essa configuração que retornam também as outras frases da primeira parte, na maior parte das vezes abreviadas [*abgekürzt*]. – O anseio inquieto [*unruhvolle Sehnsucht*], que o tema leva em si, é agora intensificado até o medo [*Angst*], que aperta o peito violentamente; dele fogem apenas alguns sons interrompidos e isolados. O acorde de Sol Maior [cp. 323] parece conduzir para o final; mas o baixo sustenta agora a nota fundamental Lá Bemol [cp. 324], em pianíssimo, ao longo de quinze compassos, igualmente violinos e violas sustentam a terça Dó, enquanto o tímpano toca o Dó [cp. 325] primeiramente no ritmo daquele Tutti frequentemente mencionado, e depois uma vez por compasso [cp. 328], ao longo de quatro compassos, em seguida duas vezes por compasso [cp. 332] durante quatro compassos, e depois em semínimas [cp. 336]. Finalmente o primeiro violino retoma o primeiro tema [cp. 339] e conduz a frase até a sétima de dominante do tom fundamental, durante 28 compassos e sempre aludindo àquele tema; durante todo esse tempo, o segundo violino e a viola sustentaram o Dó, o tímpano tocou o Dó em semínimas; o baixo, após fazer uma escala de Lá Bemol [cp. 341] até Fá Sustenido [cp. 344] e voltar para Lá Bemol [cp. 348], toca a fundamental Sol [cp. 350] em semínimas. Então atacam primeiramente os fagotes [cp. 366], um compasso depois os oboés [cp. 367], e três compassos depois as flautas [cp. 370], trompas e trompetes, enquanto o tímpano prossegue tocando o Dó em colcheias, depois do que é feita a transição imediata da frase para o acorde de Dó Maior, com o qual

se inicia o último Allegro. – Por que o Mestre deixou até o final a nota Dó dissonante ao acorde, no tímpano, explica-se a partir do caráter que ele pretendeu dar ao todo. Esses golpes abafados e dissonantes, que agem como uma voz estranha e terrível, suscitam o terror do extraordinário – o temor dos espíritos. O Resenhista já mencionou acima o efeito que vai se intensificando com o tema que se amplia em alguns compassos. Para tornar mais claro esse efeito, ele apresenta aqui, todas juntas, essas ampliações:



Na repetição da primeira parte [cp. 245], essa frase aparece da seguinte maneira:



Igualmente simples e, contudo, – quando observado novamente através das frases posteriores – de um efeito tão arrebatador como o tema do primeiro Allegro, é a ideia do Tutti inicial do Minueto [cp. 27]:



Com o tema suntuoso e exultante em Dó Maior do último movimento, ataca a orquestra inteira, à qual agora são acrescentados ainda os flautins, trombones e contrafagotes – como um resplandecente e deslumbrante raio de sol que cega,

que subitamente ilumina a noite escura. As frases desse Allegro são tratadas de maneira mais extensa que as [frases] precedentes: não tanto melodiosamente quanto fortes [*kräftig*] e aptas a imitações contrapontísticas: as modulações são compreensíveis e sem afetação; especialmente a primeira parte possui quase o impulso da Abertura. Durante trinta e quatro compassos essa parte em Dó Maior permanece como um Tutti da orquestra inteira; enquanto os baixos executam uma vigorosa figura ascendente, um novo tema [*cp.* 34] na voz superior modula para Sol Maior e conduz para o acorde de dominante [*cp.* 41] dessa tonalidade. Então entra um novo tema [*cp.* 45], que consiste em semínimas alternadas com tercinas. Quanto ao seu ritmo e a seu caráter, ele diverge totalmente dos anteriores, e fornece um ímpeto e impulso, como as frases do primeiro Allegro e do Minueto:



Através desse tema e de sua elaboração [*Ausführung*] posterior em Dó Maior [*cp.* 58], passando por lá menor [*cp.* 53], o ânimo é transportado novamente para uma disposição de ânimo cheia de pressentimentos, que se afasta dele por instantes com uma exaltação e júbilo. Com um Tutti curto e tempestuoso, a frase se dirige novamente para Sol Maior, e as violas, fagotes e clarinetes iniciam um tema em sextas [*cp.* 53], que é retomado em seguida pela orquestra inteira [*cp.* 72]. Após uma curta modulação para fá menor [*cp.* 77] (com uma vigorosa figura do baixo [*cp.* 80], que os violinos retomam em Dó Maior e, novamente, é executada pelos baixos al rovescio) [*cp.* 84], a primeira parte termina

em Dó Maior. A figura mencionada é mantida no começo da segunda parte¹⁴ em lá menor [*cp.* 86-89] e aquele tema característico [*cp.* 90], consistindo em semínimas e tercinas, entra novamente. Com abreviações [*Abkürzungen*] e *stretti*, esse tema é desenvolvido durante trinta e dois compassos, e nesse desenvolvimento do caráter [*Durchführung der Charakter*], que já se exprimia em seu aspecto originário, [o tema] é completamente desdobrado, para o que contribuem em não menor medida os temas secundários acrescentados, os sons sustentados dos trombones, os tímpanos, trompetes e trompas que tocam em tercinas. Finalmente a frase repousa no pedal em Sol, executado primeiramente pelos baixos, mas enquanto estes executam uma figura cadencial em uníssono com os violinos, entram o trombone-baixo, trompetes, trompas e tímpanos. Então, durante cinquenta e quatro compassos, entra novamente aquele tema simples¹⁵ do Minueto:



e nos dois últimos compassos ocorre a primeira transição do minueto para o Allegro, só que agora de maneira mais concisa. Com pequenas diferenças e persistindo na tonalidade principal, retornam agora as frases da primeira parte¹⁶ [*cp.* 207] e um Tutti tempestuoso [*cp.* 312] parece conduzir para o final. Após o acorde de dominante [*cp.* 317], porém, fagote, trompas, flautas, oboés e clarinetes executam

¹⁴ Isto é, do desenvolvimento [N.T.].

¹⁵ Cf. com o compasso 255 do terceiro movimento [N.T.].

¹⁶ Isto é, tem início a reexposição [N.T.].

sucessivamente o tema que havia sido apenas mencionado:¹⁷



Segue-se novamente [*cp. 334*] uma frase cadencial [*Schlußsatz*]; novamente os instrumentos de cordas retomam aquela frase, e depois o flautim [*cp. 337*], oboés e trompas, e então, novamente, os violinos [*cp. 339*]. Segue-se novamente para a cadência, mas com o acorde cadencial na tônica, os violinos retomam em Presto [*cp. 362*] (alguns compassos antes começou um *Più stretto*)¹⁸ a frase tocada no compasso sessenta e sete do Allegro¹⁹; e a figura do baixo é a mesma que apareceu no compasso vinte e oito do primeiro Allegro²⁰, e que, como já foi observado acima, recorda vivamente o mesmo, através de seu ritmo que é intimamente aparentado com o tema principal. A orquestra inteira [*cp. 390*] (os baixos entram um compasso depois [*cp. 391*], imitando em cânone as vozes superiores), com o primeiro tema do último Allegro, conduz à conclusão, que acontece depois de quarenta e dois compassos que se detêm em diversas figuras pomposas e plenas de júbilo. Os acordes finais são colocados de maneira peculiar: a saber, depois do acorde que o ouvinte supõe ser o último [*cp. 432*], há um compasso de pausa [*cp. 433*], o mesmo acorde, um compasso de pausa, novamente o acorde, um compasso de pausa, e então durante três compassos [*cp. 438*], cada um deles contendo uma vez aquele acorde em semínimas, um

¹⁷ Cf. compasso 35 [N.T].

¹⁸ Na verdade, Beethoven indica “sempre *più Allegro*” [N.T].

¹⁹ 4o. Movimento [N.T.].

²⁰ 1o. Movimento [N.T.].

compasso de pausa [cp. 441], o acorde [cp. 442], um compasso de pausa [cp. 443], Dó uníssono tocado pela orquestra inteira [cp. 444]. O apaziguamento completo do ânimo, proporcionado mediante diversas figuras conclusivas sucessivas, é neutralizado através desses acordes isolados com pausas (que lembram os golpes isolados do Allegro inicial da Sinfonia), e o ouvinte fica em novo estado de tensão através dos últimos acordes. Seu efeito é como o de um fogo que se acreditava apagado, e que volta a golpear as alturas com chamas claras e ardentes.

Beethoven manteve a ordem habitual dos movimentos na sinfonia; eles parecem se suceder uns aos outros de maneira fantástica, e o todo pareceria a muitos como uma genial rapsódia: mas a alma de todo ouvinte sensato certamente será tomada íntima e profundamente por um sentimento duradouro, que é justamente aquele anseio inefável e cheio de pressentimentos [*unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht*], e nele será mantida até o acorde final; e mesmo depois de alguns momentos após o fim da peça, o ouvinte não poderá sair desse maravilhoso reino dos espíritos, onde o envolviam a dor e o prazer configurados em sons. Além da disposição interna da instrumentação etc., é sobretudo o parentesco íntimo dos temas entre si, que engendra aquela unidade [*Einheit*] que mantém o ânimo [*Gemüt*] do ouvinte em um estado de espírito [*Stimmung*]. Essa unidade reina por toda parte na música de Haydn e de Mozart. Ela se torna mais clara para o músico quando ele descobre o baixo fundamental [*Grundbaß*] comum a duas frases distintas, ou quando a ligação [*Verbindung*] entre duas frases revela [essa unidade]: mas há um parentesco mais profundo que não pode ser explicado desse modo, e que frequentemente fala apenas de

espírito para espírito, e é esse parentesco que reina entre as frases dos dois allegros e do minueto, proclamando a lúcida genialidade [*besonnene Genialität*] do Mestre. O Resenhista acredita poder resumir em poucas palavras seu julgamento sobre a esplêndida obra de arte do Mestre, dizendo: que ela foi inventada de maneira genial e elaborada com profunda clareza de consciência [*Besonnenheit*], e que ela expressa num grau muito elevado o romantismo da música [*Romantik der Musik*]. –

Nenhum instrumento possui passagens difíceis de executar, mas somente uma orquestra extremamente certa de si e treinada, animada por um espírito único, pode se arriscar a tocar essa sinfonia, pois o menor erro cometido, em qualquer passagem, arruinaria irreparavelmente o conjunto. A alternância contínua, as entradas dos instrumentos de cordas e dos instrumentos de sopros, os acordes isolados a serem tocados após um silêncio, tudo isso exige a mais alta precisão; por isso, é aconselhável ao maestro que não se contente, como ocorre frequentemente, em tocar a parte do primeiro violino mais forte do que o necessário. É melhor que ele conserve a orquestra permanentemente [sob o controle de] seu olho e de sua mão. Para este fim, ele será ajudado pela edição da parte do primeiro violino, que contém nela a entrada dos instrumentos obrigatórios [*obligaten*].

A gravura é correta e legível. O mesmo editor publicou uma redução dessa sinfonia para piano a quatro mãos, sob o título:

Cinquième Sinfonie de Louis van Beethoven, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains. Chez Breitkopf et Härtel

à *Leipzig*. (*Pr. 2 Rthlr. 12 Gr.*)²¹ No mais, o Resenhista não é especialmente favorável a esses arranjos: contudo, não se pode negar que o prazer de uma obra-prima que se ouviu com orquestra completa, [quando ouvida] num quarto solitário frequentemente excita a fantasia como antes, e coloca o ânimo no mesmo estado de espírito. O pianoforte restitui a obra grandiosa, como faz um contorno [*Umriss*] com um grande quadro, que a fantasia vivifica com as cores do original. De resto, o arranjo da sinfonia foi feito com entendimento e discernimento; as necessidades do instrumento foram levadas em consideração como se deve, sem que fossem apagadas as particularidades do original.

Tradução de *Mário Videira*

²¹ Em francês no original [N.T.].

Uma abertura para a sinfonia do mundo
espiritual – Música, arte e filosofia na
literatura de E. T. A. Hoffmann
Márcio Suzuki

Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tange ou range, cordas e harpas, tímbalos e tambores dentro de mim. Só me conheço como sinfonia.

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

Não se deveria dizer: toda beleza na natureza é apenas melodia e, no mundo intelectual, ritmo?

Immanuel Kant, *Rx 700*

O filósofo e o compositor

Entre os escritos de diversos gêneros que integram a Kreisleriana, ciclo de composições incorporadas às *Peças de*

fantasia à maneira de Callot (1814-1815), Hoffmann inseriu também um ensaio teórico sobre a “Música instrumental de Beethoven”. Como já foi assinalado por muitos, a leitura deste ensaio, publicado anteriormente em forma de resenha, tem um interesse estético especial por trabalhar a ideia de que a música deve ser considerada uma arte independente das outras artes e, sobretudo, da literatura. Nesse texto, Hoffmann anuncia a autonomia do discurso sonoro, bandeira do formalismo musical que despontaria mais tarde com Eduard Hanslick. O ensaio sobre Beethoven também é emblemático de uma postura muito própria do primeiro romantismo alemão, que consiste em introduzir a reflexão crítica no interior da obra literária e em anunciar uma estética futura, antecipando ou profetizando uma forma artística ou literária que ainda não tem um modelo concreto por fundamento.²²

De fato, o programa teórico e crítico que se lê no ensaio crítico sobre Beethoven prolonga, em seus mais diversos aspectos, as aspirações do primeiro romantismo alemão. Nele se pode encontrar, por exemplo, a ideia já defendida por

²² Para a história da transformação da resenha sobre a Quinta Sinfonia, publicada em 1810, no ensaio “Música instrumental de Beethoven”, que figura quatro anos depois na *Kreisleriana*, bem como para uma análise do texto, do seu significado para o romantismo e de suas repercussões posteriores, o leitor pode consultar “A música escava o céu”, de Marta Kawano; para a discussão dos seus elementos musicais, ver “Música versus palavras”, de Bruno Berlendis de Carvalho. Ambos artigos estão publicados em *Literatura e sociedade*, 16, 2012, pp. 108-131. O mesmo número da revista traz também a tradução do texto da *Kreisleriana* e excertos da resenha sobre a Quinta Sinfonia publicada em 1810 no *Allgemeine musikalische Zeitung*. A tradução dos dois textos é de Bruno Berlendis de Carvalho.

sobre o qual se basearão as narrativas de *Os irmãos de São Serapião* (1819-1821) prega que o conto fantástico só atinge seu pleno efeito se a história narrada se fundar numa imagem interior capaz de ter impacto tanto sobre a fantasia do narrador como sobre a do leitor. Esse princípio ficou conhecido como “princípio serapiônico”.

Apesar de todo esse desvelo com as artes plásticas (não se deve esquecer que, além de músico, Hoffmann foi desenhista e gravurista), o que o leva a conceber a música como a única arte genuinamente romântica é a constatação de que, ao contrário do que ocorre com a maior delimitação material e operacional da plástica, o objeto ou assunto (*Vorwurf*) da composição musical é o *infinito*. Segundo Hoffmann (ou seu *alter ego* Johannes Kreisler, que é quem assina o ensaio na *Kreisleriana*) foi Orfeu com sua lira quem abriu as portas do Orco:

A música abre um reino desconhecido para o ser humano, um mundo que não tem nada em comum com o mundo externo dos sentidos ao seu redor, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos determinados a fim de se entregar a um anseio inexprimível.²⁶

A música deve abdicar da expressão de sensações, afetos e acontecimentos determinados (*bestimmte Empfindungen, Affekte, Begebenheiten*), se quer alcançar a emoção que lhe

²⁶ E. T. A. Hoffmann, “Beethoven Instrumental-Musik”, in *Fantasie-Stücke*. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 2006, p. 52.

é própria, a inexprimível nostalgia (*unausprechliche Sehnsucht*) de algo que não se pode definir muito bem. A busca de um objeto indizível como o infinito não deve, porém, ser entendida como elogio da vagueza. Todos os três grandes mestres da música instrumental que serão convocados para dar suporte às ideias da resenha-ensaio – Haydn, Mozart e Beethoven –, compartilham de uma mesma característica comum, a plena clareza e domínio técnico com que elaboram as suas obras. Ocorre que, como já foi assinalado por muitos, esse elogio do conhecimento composicional está mais próximo do que se conhece por classicismo do que do romantismo. E, de fato, Hoffmann foi talvez o primeiro a transformar Beethoven num autor romântico. Como conciliar então as afirmações um tanto contraditórias sobre a essência romântica infinita da música e esse enaltecimento clássico da maestria técnica?

O que torna possível uma conciliação desses elementos aparentemente antagônicos é uma noção preciosa para o romantismo: o autor da Quinta Sinfonia pôde trabalhar com todo o material sonoro empregado em sua composição porque sabe separar “o seu Eu do reino interno dos sons, legislando sobre eles como um senhor absoluto”.²⁷ Assumindo uma posição equivalente à do eu filosofante da doutrina da ciência de Fichte, o mestre Beethoven não se perde em meio às representações sonoras e aos sentimentos que quer exprimir. Ele não fica atrás de Haydn e Mozart na “clareza de consciência” com que dispõe dos elementos composicionais. A palavra-chave aqui é precisamente esta: lucidez, *Beson-*

²⁷ “*Der Meister... trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr*”. E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 55.

nenheit, termo que Hoffmann toma emprestado a Novalis, o qual, por sua vez, o utilizou para descrever a capacidade do filósofo transcendental de não se deixar enredar nas difíceis análises e sínteses que a doutrina-da-ciência tem de produzir e, ao mesmo tempo, descrever para expor a atividade originária da consciência. Conseguir mostrar que a passividade é também uma atividade, que o real é também ideal, o exterior, interior, que a produção objetiva é em última instância uma elaboração do próprio sujeito – , encontrar e ter sempre à vista o seu eu e perceber que *o ser humano é também a cada instante um ser suprassensível*, tudo isso é certamente, como escreve Novalis, algo muito difícil, uma vez que o eu se encontra sempre num emaranhado de sensações conflitantes, em contínua oscilação e em alternância (*Wechsel*) consigo mesmo. A mais alta autoconsciência é um “achar a Si Próprio” (*Sich Selbst Findung*), um compenetrar-se de si mesmo – *sich besinnen*, – uma *Besonnenheit*.²⁸

Assim como o poeta ou filósofo transcendental para Novalis, o músico da nostalgia infinita em Hoffmann precisa preservar sua “clareza de espírito” diante das diferentes emoções e diante de toda a massa de sons que o invade de uma vez, e que ele tem de abarcar simultaneamente. Hoffmann fala de Beethoven assim como Novalis fala do gênio, da clarividência, da arte necessária para cumprir com êxito as operações do espírito humano descobertas pela doutrina-da-ciência fichtiana e, mesmo, ir além delas. Uma arte toda própria, que combina, como em Kant, gênio e arte – tal é o requisito último incontornável, introduzido por Fichte

²⁸ Novalis, *Vermischte Bemerkungen*, 23. In: *Schriften*. Edição de Richard Samuel. Kohlhammer, Stuttgart, 1981, p. 420.

para se poder adentrar a imensa esfera do mundo transcendental.²⁹ Também é exatamente assim em Hoffmann: só o domínio profundo na música instrumental permite a Beethoven alcançar uma *höhere Besonnenheit*, uma clarividência mais alta, que é “inseparável do verdadeiro gênio e alimentada pelo estudo da arte”.³⁰

Com sua habitual e inigualável perspicácia linguística,

²⁹ Que Novalis seja fichtiano na letra e no espírito, pode-se constatar pelo uso que Fichte faz da palavra *Besonnenheit* como sinônimo de liberdade consciente: “A regra capital [da Ética] seria, portanto, esta: não te entregues jamais a um tal estado [de afecção e esquecimento de si], vela por ti mesmo e acostuma-te a estar acima de ti mesmo com *Besonnenheit* [...] Faze tudo quanto faças apenas e exclusivamente com liberdade consciente [*mit besonnener Freiheit*]” (J. G. Fichte: *Das System der Sittenlehre*. In: *Werke. Vermischte Schriften aus dem Nachlass*. De Gruyter, Berlim, 1971, v. 11, p. 136) Só para lembrar, o Sistema da doutrina da ética foi publicado por Fichte em 1798, no mesmo ano, portanto, em que Novalis publica suas *Observações extremas-cladas* (*Athenaeum*, número 1, maio de 1798). Em 1813, Fichte volta a empregar o termo em sua ligação com a arte própria à doutrina-da-ciência, em oposição aos filósofos desprovidos de reflexividade, numa passagem que lembra Novalis: „A mais famosa das doutrinas do ser, aquela que menos apreendeu corretamente o conceito do ser, é a de Espinosa. Mas também ele não refletiu [*hat nicht besonnen*] sobre a imagem do ser, sobre o seu pensar sobre ele. Ora, como esse não-se-refletir [*dieses sich Nichtbesinnen*] se encontra tão generalizado, tem de haver algum fundamento natural para essa irreflexão [*Nichtbesinnung*], fundamento que se mostrará em nossa investigação. Para a doutrina-da-ciência, ao contrário, a clarividência sobre o saber [*Besonnenheit auf das Wissen*], ou a autoconsciência, é o estado próprio, único e permanente; a reflexão lúcida [*Besinnung*] se torna para nós uma arte segundo regras. “ (J. G. Fichte: *Wissenschaftslehre 1813*. In: *Werke. Nachgelassenes zur theoretischen Philosophie*. De Gruyter, Berlim, 1971, v. 10, p. 3.)

³⁰ E. T. A Hoffmann, *op. cit.*, p. 55.

Rubens Rodrigues Torres Filho aponta uma outra conotação muito importante da palavra, uma vez que *Besonnenheit*, formada do vocábulo reflexivo *sich besinnen*, também se beneficia “da homofonia com o verbo *besonnen*, que significa ‘iluminar’, ‘ensolarar’”.³¹ A pista do poeta e tradutor dos Fragmentos de Novalis é muito preciosa para ser omitida. Pois, de fato, a homofonia do participio passado de *besinnen* com *besonnen* ajuda certamente a explicar muita coisa.

Forçando um pouco, pelo som, a familiaridade entre esses termos de raízes bem distintas seria possível dizer que a *Besonnenheit besinnt*: ao adentrar o mundo espiritual, a clareza de consciência “ensolara” o ânimo, ilumina a consciência natural inconsciente de si (*sonnenklar* é o adjetivo empregado por Fichte no seu *Comunicado claro como o sol* para marcar o procedimento luminoso da sua doutrina-da-ciência, distinguindo-a da exposição confusa da filosofia sem reflexão artística). Como já deu para notar, Hoffmann transpõe tudo isso para a “exposição musical” da nostalgia do infinito. E essa transposição se deixa ver no modo como apresenta a sequência histórica dos três grandes compositores que discute.

“Expressão de um ânimo infantil e alegre”, as sinfonias de Haydn fazem o ouvinte entrar em bosques a perder de vista, nos quais enxerga uma variada multidão, com rapazes e moças em dança de roda e crianças sorridentes espreitando por trás das árvores e arbustos: “Uma vida repleta de amor e bem-aventurança, como que anterior ao pecado”, só levemente matizada pelo “desejo doce e saudoso da figura

³¹ Novalis. *Pólen. Fragmentos, Diálogos, Monólogo*. Apresentação, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Luminuras, São Paulo, 2009, p. 208.

amada pairando à distância no fulgor do pôr-do-sol”. Ao fundo da cena, não se afastando, nem se aproximando, uma figura amada é vista como o próprio arrebol que detém o cair da noite. Já Mozart conduz os seus ouvintes para dentro do reino espiritual. O temor toma conta deles, mas um temor sem tormento, porque é mais o “pressentimento do infinito”:

Amor e melancolia ressoam em graciosas vozes espirituais; a noite se dissolve num clarão purpúreo, e numa saudade inexprimível avançamos para aquelas figuras que, em aceno amistoso para que entremos em suas cirandas, voam por entre as nuvens numa eterna dança das esferas.³²

A sequência temporal Haydn – Mozart (entardecer que é detido, noite que se esvai sob a luz de um clarão purpúreo) culmina na música beethoveniana. A composição orquestral de Beethoven põe a audiência diante do colossal e imenso da escuridão noturna:

Raios incandescentes riscam a noite profunda desse reino e avistamos sombras gigantescas que, crescendo e sumindo como ondas, nos cercam mais e mais e *nos* aniquilam, mas não à dor da nostalgia infinita [...].

Sob o impacto dos vultos enormes que assomam na noite amedrontadora, os ouvintes como que encolhem sem deixar

³² E. T. A Hoffmann, *op. cit.*, p. 53.

de querer ir além, de ansiar por qualquer coisa de infinito, que pressentem, mas não sabem o que é. Diferentemente do que ocorre com os sentimentos *determinados* que a música tem de deixar para trás, a nostalgia infinita não pode se extinguir, pois, sendo a própria essência musical, somente nela os homens continuam vivendo como “visionários encantados” (*entzückte Geisterseher*).³³ A grande força da música beethoveniana adviria, por isso, de sua compreensão do anseio fundamental que comanda o empenho humano, daquele impulso ou esforço infinito que define a atividade do homem em busca do seu Eu superior, conforme a lição da filosofia fichtiana. Assim como na doutrina-da-ciência todos os princípios, conceitos e impulsos são derivados de um único impulso primordial, que está na base tanto da consciência natural como da reflexão filosófica artificial, tanto na música de Beethoven como na música em geral, a busca de realização e autoconhecimento do eu finito num eu superior deve *reconfigurar e ressignificar todos os sentimentos individuais determinados*. Todas as emoções, afetos e acontecimentos particulares que haviam sido inicialmente descartados por Hoffmann no início, podem voltar a ser admitidos, já que agora as diferentes sensações estão tingidas por uma tonalidade afetiva fundamental, assimiladas que foram ao afeto maior de infinitude. A música absoluta, ao contrário do que se imagina, não exclui o sentimento. A dor de amor, a esperança, a alegria não podem ser exterminadas, porque não se pode acabar com a expectativa criada pelo desejo do infinito. Isso já ocorre em Haydn (em sua música, alegria, amor, bem-aventurança aparecem matizados pela saudade

³³ E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 54.

da figura amada) e Mozart (nele, amor e melancolia são vistos em função da saudade inexprimível por certas figuras que voam em direção às estrelas). Em suma: a *unendliche Sehnsucht* é o que cria uma atmosfera geral diferenciada, dando novo colorido aos sentimentos; ela funciona como o impulso fundamental que comanda todas as outras emoções despertadas na música. Essa analogia entre o filósofo e o músico fica mais clara quando Hoffmann analisa a Sinfonia número 5:

A música de Beethoven impulsiona a alavanca do medo, do pavor, do estupor, da dor, e desperta precisamente aquele anseio infinito que é a essência do romantismo.

Os afetos, as paixões existem a partir de e em função do anseio de infinito. Tendo avançado muito mais fundo na noite do ânimo, os sentimentos que a música do compositor alemão provoca são naturalmente mais pungentes do que em seus antecessores, mas, como nestes, eles estão investidos do impulso à imensidão. O efeito principal que a Sinfonia em Dó Menor provoca no ouvinte é levá-lo “de modo irresistível”, num clímax cada vez mais intenso, a um “reino espiritual do infinito”. Como um verdadeiro *musikalischer Wissenschaftslehrer*, o compositor se conduz com segurança por todos os inúmeros e complicados meandros de sua composição, para despertar conscientemente o desejo do infinito, o que só é possível porque, como “elevado senhor do todo”, em sua “lúcida genialidade de mestre” ele soube apreender e refletir completamente esse todo em seu espírito.

O modo como Hoffmann transporta os três compositores do classicismo vienense ao mundo romântico saído da doutrina-da-ciência é certamente tão surpreendente quanto a maneira pela qual reintegra as imagens e as representações plásticas ao mundo da música. Da mesma forma que os sentimentos e os acontecimentos determinados são retraduzidos na linguagem mais etérea da *Sehnsucht*, os quadros pictóricos (bosque, pôr-do-sol, noite, raios etc.) também podem retornar agora ao discurso musical, sem que voltem a ter o antigo valor mimético, referencial ou representacional. Com isso se resolve o problema do formalismo: em Hoffmann, a autonomia musical não rejeita nem as emoções, nem a representação; ela só as repõe em outra dimensão. Pois, assim como a literatura irá transportar em breve o leitor ao mundo maravilhoso do fantástico, a música tira o ouvinte do mundo real, conduzindo-o a outro universo, conhecido pelo nome de *mundo dos espíritos*. A novidade da criação hoffmanniana estará em saber fundir o mundo do maravilhoso a esse reino dos espíritos encontrado também na música.

O mundo dos espíritos

Uma das não poucas dificuldades de entender as ideias de Hoffmann sobre a música instrumental de Beethoven talvez resida justamente na palavra *Geisterreich*, que ocorre nada menos que seis vezes no ensaio sobre a música instrumental. Dificuldade tanto maior porque ela aparece acompanhada de um complemento ou de um adjetivo (*Geisterreich des Unendlichen, wunderbar-, fern-, aufgeschlossenes Geisterreich*),

sem contar que os membros de que se compõe também são empregados conscientemente, quase como variações em torno de um tema. É assim que *Geist* e compostos aparecem dezoito vezes; *Reich*, substantivo, nove, e *reich*, adjetivo, duas, uma delas para qualificar a dama *geistreich* que executa magistralmente o trio número 1 de Beethoven em honra ao mestre de capela Johannes Kreisler. Está-se certamente diante de um motivo musical.

O primeiro impulso do leitor diante do termo *Geisterreich* é talvez o de pensar em “reino espiritual”, interpretação correta, cujo defeito, porém, é pôr a perder – com o perdão do oxímoro – a concretude desse reino espiritual. Pois, com efeito, a música da nostalgia infinita deve introduzir o ouvinte num mundo novo, no qual não só os seus sentimentos e suas representações estarão remodelados e transfigurados, mas no qual também ele *reencontrará personagens* em relação aos quais nutria, sem saber, um sentimento de saudades ou, de modo ainda mais paradoxal, dos quais sentia saudades antes mesmo de tê-los conhecido. Os rapazes e moças, as crianças brincando nos bosques, a figura amada (*geliebte Gestalt*) que se identifica ao brilho do entardecer nas sinfonias de Haydn, as figuras dançando em ciranda no alto do céu na sinfonia em mi bemol de Mozart convidam o leitor a se aproximar, a tomar parte do seu convívio, a se familiarizar com elas. Esses caracteres não são reais, mas idealizados musicalmente. E, mais do que todas estas, uma figura amiga vem aquietar o ouvinte apavorado pela audição da Quinta Sinfonia de Beethoven:

Nada pode ser mais simples do que o tema principal do primeiro allegro, composto de dois

compassos apenas, cuja tonalidade, pelo início em uníssono, o ouvinte não pode sequer precisar. O caráter do anseio temeroso e inquieto que essa frase comporta só é posto ainda muito mais às claras pelo tema secundário! – O peito, oprimido e aflito pelo pressentimento do monstruoso, da destruição iminente, parece querer se desafogar em sons entrecortados, mas logo avança uma figura amiga radiante, iluminando a noite profunda e terrível.³⁴

A *freundliche Gestalt* que vem do fundo da noite aliviar o peito aflito é o tema introduzido primeiro pela trompa em mi bemol maior. A sensibilidade artística de Hoffmann se mostra aqui em toda a sua força: a personagem refulgente que afugenta o pavor e acalenta o ouvinte, iluminando a noite assustadora, se corporifica no próprio tema musical, tocado em *sol maior*. A mesma relação entre temas e subtemas é explicitado na sequência:

O delicioso tema em lá bemol maior não soa como uma afável voz de espíritos, enchendo-nos o peito de esperança e confiança? – Mas aqui também o espírito temível que havia atacado e amedrontado o ânimo no allegro irrompe ameaçadoramente a todo instante das nuvens de trovoadas em que desapareceu, e as figuras amáveis que nos rodeavam fogem apressadamente de seus relâmpagos.³⁵

³⁴ E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 55.

³⁵ *Idem*, p. 56.

De um lado, a voz do coro dos espíritos (*Geisterstimme*), que volta a encher o ânimo de esperança; de outro, a reaparição do espírito ameaçador (*der fruchtbare Geist*), que espanta para longe as figuras amáveis que cercavam o ouvinte. Hoffmann explora aqui uma ideia romântica que deixará suas raízes na música e literatura posteriores: como um tema, uma melodia, uma atmosfera é a marca característica de uma personagem ou, até, de um mito (como lembrará Thomas Mann a propósito de Wagner, o que no entanto valeria para suas próprias personagens, sempre reconhecidas por um tema musical). A notável batalha espiritual encenada na Quinta Sinfonia (que reaparecerá mais tarde na forma da não menos notável guerra do Quebra-nozes e seus hussardos contra o exército comandado pelo Camundongo Rei³⁶) constitui uma espécie de germe musical do que é a literatura fantástica hoffmanniana, por colocar, frente a frente, os dois tipos de espiritualidade que frequentarão incessantemente as suas páginas, um deles beirando o celestial, e outro o terrível e o demoníaco. A habilidade do autor residirá em pôr o leitor diante de figuras que estão entre um polo e outro, algumas delas sendo, por vezes, uma coisa e outra, dependendo do modo como são enxergadas. Se é mesmo assim, a resenha crítica sobre a música beethoveniana fornece uma via para se chegar ao cerne de sua literatura: diante da impossibilidade de entrar inteiramente no reino espiritual, como domínio em que os homens conquistariam uma plena abertura e conhecimento de sua interioridade, o que resta a fazer é tentar uma compreensão aproximativa

³⁶ E. T. A. Hoffmann: *Quebra-Nozes e Camundongo Rei*. Tradução de Bruno Berlendis de Carvalho e ilustrações de Nelson Provazi. Berlendis e Vertecchia, São Paulo, 2011.

do que vai pelo íntimo deles. Tal aproximação só pode ser, ora temerosa, ora confiante, mas nunca inteiramente segura, como se o outro fosse a um só tempo ameaça e refúgio. É por isso que *Geist e Geister* aparecem como uma reinvenção genial: se, de um lado, a palavra remete ao reino dos fins kantianos, à Igreja invisível de Paulo e Lutero, ou à sua tradução no reino dos espíritos por Fichte,³⁷ de outro, ela significa também a aparição espectral, o fantasma, a assombração vinda do além. E é essa dualidade que Hoffmann saberá explorar como ninguém. Aproximar-se do suprassensível/sobrenatural não se faz sem calafrios.

A realização vindoura da comunidade dos seres livres e racionais, como pregada na moral e na filosofia da história de Kant e Fichte, tem uma descrição significativa deste último nas *Preleções sobre a destinação do homem*. Quando o indivíduo deixa cair as vendas dos seus olhos espirituais, o que ele verá é um estado em que não há diferença entre eu e não-eu, entre o eu e os outros eus:

Eu te sou aparentado, e aquilo que enxergo à minha volta, Me é aparentado; tudo é vivificado e animado, e me mira com claros olhos espirituais e fala a meu coração com sons espirituais [*blickt aus hellen Geister-Augen mich an und redet mit Geister-Tönen an meinen Herz*]. Dividido e separado da maneira mais diversa, eu me revejo em todas as figuras fora de mim [*in allen Gestalten ausser mir*], e elas refletem meus raios de volta, assim como o sol da manhã

³⁷ Cf. J. G. Fichte, *Anweisung zum seligen Leben*. In: *Werke*. Edição de I. H. Fichte, Berlim: de Gruyter, 1971, v. 5, p. 404.

reluz a si mesmo multiplamente refletido em milhares de gotas de orvalho.³⁸

A ligação do eu com o mundo e com os outros homens por meio da luminosidade e da musicalidade não podia ser mais patente. A comunidade que se instaura entre os espíritos é essencial para Fichte, assim como para o romantismo: muito longe de qualquer subjetivismo autocentrado, a doutrina-da-ciência e seus seguidores românticos apostam na intersubjetividade como condição para o verdadeiro conhecimento e constituição do eu, que só se vê nos reflexos que lhe são lançados pelas gotas de orvalho da manhã. Mais o eu se interioriza, mais se revela sua ligação com o exterior. Como na literatura fantástica de Hoffmann, não só o eu individual, mas a inteira comunidade espiritual tem de invadir o real, transformando-o:

Mas pura e sagradamente, e tão próxima do teu próprio ser quanto algo possa estar ao olho de um mortal, a tua vida flui como um elo que prende espíritos e espíritos numa coisa só, como ar e éter de um único mundo da razão; impensável e inconcebivelmente e, no entanto, de modo manifesto para o olho espiritual [...]. Graças a esse mistério, a afinidade dos espíritos no mundo invisível desce até a sua natureza corpórea [...].³⁹

³⁸ J. G. Fichte, *Die Bestimmung des Menschen*. In: Werke, ed. cit., v. 2, p. 315 e 328.

³⁹ *Idem*, pp. 332-333/ 316-317.

O indivíduo se conhece pelos outros, e é ao mesmo tempo meio de comunicação e conhecimento, elo entre os espíritos alheios. Só o olho do espírito pode captar o vínculo misterioso que liga os homens aos homens; a clareza de consciência, a lucidez mental é também uma clarividência, capacidade de um visionário. É precisamente por isso que, para Hoffmann, os verdadeiros amantes da música de Beethoven se tornam videntes, ou seja, literalmente, capazes de *ver espíritos* (*Geisterseher*).⁴⁰ Para o olho-ouvido interno, não há diferença entre música e artes plásticas: o ouvido também é capaz de ver, mas não como na música representacional ou mimética, que se fixa num referente exterior determinado e não no que ele contém de invisível. Há certamente nesse ponto uma gradação entre música e pintura. Como será mostrado mais tarde por Hoffmann e seus irmãos de São Serapião, o princípio serapiônico da viva representação dos personagens e das cenas em benefício da verossimilhança tem por modelo uma forte ênfase na cor, no claro-escuro, em suma, num tratamento cuidadoso dos elementos pictóricos. Mas, exatamente como a música, também a pintura serapiônica não pode ser vista pelos olhos do corpo (*leibliche Augen*).⁴¹

É certo, entretanto, que nem todos possuem o ouvido interno de Haydn, Mozart e Beethoven, nem a visão interior de Rembrandt, Breughel e Correggio. Os homens não

⁴⁰ E. T. A. Hoffmann, “Beethoven Instrumental-Musik”, ed. cit., p. 54.

⁴¹ Cf. o comentário dos amigos à Fermata, narrativa de Theodor, no início dos Irmãos Serapião. (E. T. A Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 2008, p. 92).

percebem que são eles mesmos que, em seu labor conjunto, constituem o mundo objetivo, cuja realidade parece estar aí independentemente deles.⁴² Assim como os filósofos que persistem na afirmação da imutabilidade e permanência do ser, eles veem o mundo e os outros como produtos acabados, sem nenhuma vida interior, e não como um mundo cheio de indivíduos em constante transformação pela atividade espiritual. A vida comum, corriqueira, tende a resistir à invasão da legião de idealistas, impedindo a plena realização do reino espiritual neste mundo. É o mesmo embate que Schumann colocará em cena com os filisteus em oposição aos membros da liga de Davi – os *Davidbündler*, que são inspirados nos *Serapionsbrüder* de Hoffmann.

Com a filosofia de Schelling e a filosofia da natureza, o tema da passagem entre o mundo natural e o mundo inteligível se torna ainda mais crucial e problemático.⁴³ O

⁴² Noutras palavras, eles são “alienados”. Como bem mostrou Rubens Rodrigues Torres Filho, o conceito de alienação (*Entfremdung*) já teria sido antecipado por Fichte na síntese da transferência, da primeira exposição da doutrina-da-ciência, de 1794. R. R. Torres Filho: *O espírito e a letra: a crítica da imaginação pura em Fichte*. Ática, São Paulo, 1975, conclusão.

⁴³ A influência de Schelling e de Johann Wilhelm Ritter já é perceptível em Friedrich Schlegel e em Novalis: a resistência do não-eu ao diálogo intersubjetivo em Fichte é transformada em verdadeiro hiato entre o homem e a natureza. É desse distanciamento que falam os seres vegetais presos em estufas nos Discípulos de Sais: “Oh! Se o homem entendesse, dizem eles, a música interior da natureza e tivesse um sentido para a harmonia externa. Mas ele quase não sabe que fazemos um conjunto, e que um não pode subsistir sem o outro! Ele não pode deixar nada como está, ele nos separa tiranicamente e só recolhe desarmonias. Quão feliz seria ele, se convivesse amigavelmente conosco e também entrasse em nossa grande aliança, como outrora na época

orvalho da manhã se converte de certo modo em tempestade. Se o vínculo entre os dois mundos se tornou assim mais complicado desde o Iluminismo, ele se deteriora também por culpa do idealismo transcendental, que perdeu o fio que ligava o ideal ao real. A luz, quando é mal projetada ou demasiadamente intensa, faz a natureza se fechar e recuar ao mundo das sombras.

Hoffmann também percebe muito bem esse movimento interno ao idealismo alemão (no momento de passagem da filosofia transcendental à filosofia de natureza), e a síntese filosófico-literária que logrou alcançar ganha muito mais relevo por isso. Dada a dificuldade de divisar o outro eu pela opacidade da natureza depois da Queda, que se recolheu em si mesma e se tornou mais obstáculo do que transparência, os homens sentem medo das figuras que se movem no escuro da noite. O relacionamento com os outros é sempre perigoso, porque só se consegue divisar traços parciais e distorcidos deles, numa visão prejudicial que acaba por transformá-los em espectros assustadores, em imagens deformadas daquilo que realmente são no outro mundo, convertido agora em mundo sobrenatural na acepção supersticiosa do termo. O rebaixamento da natureza a objetividade morta é simultâneo à transformação do mundo ético numa espécie de gabinete de figuras de cera. E é nesse espaço ambivalente entre o mundo inteligível e o mundo sensível, entre o olho espiritual

de ouro, que é como com razão a denomina. Naquele tempo ele nos entendia, assim como nós o entendemos. Seu desejo de se tornar deus o separou de nós, ele busca o que não sabemos nem pressentimos, e desde então ele já não é uma voz no coro, e seu movimento não está no mesmo ritmo que o nosso” (Novalis, *Die Lehrlinge zu Saïs*, ed. cit., p. 166.).

e o olho físico, que Hoffmann vai instalar a sua ampla galeria de seres dúbios, meio homens, meio animais, meio máquinas, meio gente, meio fantasmas, meio espíritos. Num esquema em que sua ascensão é pensada verticalmente, no ponto mais baixo da série estariam os autômatos, como Olímpia e o Turco Falante. Tipos como o Mestre Pulga, o cão Berganza e o arquivista Lindhorst (que é ao mesmo tempo salamandra e sangue azul) e suas filhas serpentes são pontos de inflexão entre o mundo natural e o mundo da cultura; seus negativos seriam o Pequeno Zacarias, misto de mandrágora e gente, o macaco cultivado Milo (ambos alpinistas sociais), assim como, embora de modo bem mais ambivalente, o gato Murr. A figura do mestre charlatão Celionati (*Princesa Brambilla*), de novo o arquivista Lindhorst (*O vaso de ouro*), o pintor Bickert (*O magnetizador*) e, em parte, o conselheiro Krespel e o Barão de B são figuras amigas, protetoras, que fazem a intermediação entre o mundo terreno e o mundo superior e podem, por isso, ser considerados verdadeiros mediadores (*Vermittler*) no sentido há pouco lembrado de Fichte e do primeiro romantismo alemão. Estes mediadores têm seus negativos, que são personagens demoníacos ou mestres às avessas: são aquelas figuras que interferem na comunicação das almas, criando empecilhos à mediação, como, por exemplo, o Homem da Areia, o Magnetizador e o Professor X, construtor de autômatos.

Na galeria hoffmanniana entram também aqueles personagens que tentam fazer a mediação entre o reino espiritual e o mundo natural, mas são desajeitados e acabam sofrendo, física e psiquicamente, as consequências de sua inaptidão. Um dos primeiros a apresentar essa característica é o menino considerado antimusical, da narrativa “Der Musikfeind”.

Incompreendido e castigado pelo pai por sua aparente insensibilidade e falta de jeito para a música, ele percebe muito bem que a principal qualidade do piano é a harmonia, tese igualmente defendida por Johannes Kreisler na “Música Instrumental de Beethoven”, justamente porque a combinação de vozes na música é sinal de comunicação espiritual, contrária à tendência virtuosística isolacionista dos instrumentistas egocêntricos e exibicionistas.

A figura mais emblemática desse tipo de mediador desajeitado é talvez o Barão de B, gênio crítico musical incapaz de tocar uma única nota ao violino. Bondoso e bonachão com os músicos, sua inabilidade é resultado de forças maiores (mais uma vez “espíritos”) que interferem no exato momento em que deseja mostrar sua sensibilidade. É considerado meio doido no ambiente musical; os musicistas que frequentam sua casa, no entanto, sabem reconhecer o talento interior que não consegue se manifestar, assim como o menino melófono é reconhecido pela tia e pelo mestre de capela Johannes Kreisler.

Essa incapacidade de trazer o interior à visão externa faz parte da concepção filosófica mais geral de Hoffmann, herança também, como se verá, do idealismo alemão. Ainda que a *Besonnenheit* seja o requisito fundamental, um fundo obscuro e noturno sempre resiste como mistério para o intelecto. Se o papel do mediador é colocar o eu interior em contato com o mundo exterior e, por meio dele, com os outros sujeitos – assim como o “perfeito maquinista” deve destruir a quarta parede que separa o palco da plateia criando a ilusão cênica⁴⁴ –, essa mediação deve sempre cautelosa e

⁴⁴ “O perfeito maquinista”, que combate a ilusão teatral, é a

não admite a invasão da intimidade. Aqui se compreende melhor a crítica do romantismo à filosofia das Luzes: o Iluminismo radical seria uma crença devastadora, que acredita poder penetrar nos mistérios da natureza, assim como nos recessos da alma. E entre os personagens hoffmanianos não são poucos os representantes dessa tentativa de invadir o coração dos homens, como o hipnotizador Albano, o Turco Falante, o tenente dinamarquês que aparece na narrativa dentro da narrativa de “O magnetizador” e, sobretudo, o célebre Coppelius, de *O homem da areia*. Todos eles de fato devassam e devastam a vida de suas vítimas. Entretanto, mesmo personagens benévolas não conseguem controlar a curiosidade diante do mistério do mundo interior. Assim é Teodoro, que desconfia dos propósitos magnânimos do tio de proteger a sobrinha no magistral *Rat Krespel*; assim são Ludwig e Ferdinand, intrigados diante do maquinismo sinistro e oracular do Turco Falante (“Os autômatos”); e assim é Natanael, levado pela bisbilhotice a espionar as experiências alquímicas do pai e do advogado Coppelius. O preço que esses personagens têm de pagar pelo voyeurismo é bastante alto, pois pelo anseio de ver tudo deixam de perceber o verdadeiro caráter dos outros ou passam mesmo a ter delírios alucinatórios e paranoicos, tomando autômatos por gente, gente por animais, homens bons por perversos, perversos por gente boa etc. A explicação alegórica de um provérbio

peça de número 6 da Kreisleriana, mas a rejeição à quarta parede já aparece no primeiro texto publicado de Hoffmann, a “Carta de um monge a seu amigo na capital” (1803), no qual critica Schiller por tentar reintroduzir o coro na tragédia. O texto está traduzido em português no volume Friedrich Schiller: *A noiva de Messina ou os irmãos inimigos*. Tradução de Manuel Bandeira, Cosac Naify, 2004.

popular (“Sonhos são espuma”) dada por Ottmar, personagem de “O magnetizador” e iniciante nos mistérios do hipnotismo, exprime bem o teor dessa curiosidade: segundo ele (que segue seu mestre Albano), nos sonhos vêm à tona tudo o que está guardado no fundo da mente, assim como as borbulhas da champanhe, assomando à superfície, são os espíritos (*Geister*) que querem se libertar das amarras terrenas; nos sonhos, não só se pressentem, mas realmente se conhecem todos os “fenômenos do remoto mundo dos espíritos” (*Geisterwelt*). Contra esse intento insano dos hipnotizadores de fazer aflorar o que deve estar resguardado se opõe o velho Barão, pai de Maria (que, na mitologia hoffmanniana, pode ser considerada a versão feminina de Natanael), dizendo que é preciso cautela, já que a natureza castiga com ruína a curiosidade daqueles cujas mãos canhestras desfiam o véu que a recobre.⁴⁵

É sabido que Freud, no seu texto sobre *Das Unheimliche*, chamou atenção para a correlação entre os olhos e o temor da castração, ao examinar o problema do duplo e do sinistro no conto “O homem da areia”.⁴⁶ E, de fato, o problema do olhar é, como já se insistiu antes, central no pensamento hoffmanniano. O hipnotizador Albano, o tenente dinamarquês (com sua ameaça de trepanação para ver dentro do cérebro do Barão) e o comerciante de lentes Coppola são figuras negativas em sua mitologia, porque querem penetrar no

⁴⁵ E. T. A. Hoffmann, “Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit.” In: *Fantasiestücke*, ed. cit, pp. 178-180. A imagem remete certamente ao véu de Isis, central na mitologia novalisiana. Hoffmann, por sinal, apreciava bastante *Os discípulos de Sais*, de Novalis, como se lê ao final do conto “O melófobo”.

⁴⁶ Sigmund Freud: “Das Unheimliche.” In: *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Fischer, 1991. *Werke aus den Jahren 1917-1920*.

interior dos homens, turvando-lhes justamente o olhar e a visão.⁴⁷ Ele será secundado pelo amigo Franz Bickert, exemplo de figura protetora, como foi referido há pouco, e que não por acaso é um *pintor*. Entre outros testemunhos que recolhe para embasar a sua explicação do sinistro e do duplo (o pai de Natanael em sua fusão com a figura terrível do Homem da Areia e de Coppolius-Coppola), Freud lembra, em *Das Unheimliche*, uma passagem da *Filosofia da mitologia* de Schelling, na qual se diz que o mundo homérico dos deuses se construiu sobre um mistério, que é como que um abismo coberto com as flores da poesia homérica:

A Grécia tem um Homero precisamente porque tem mistérios, isto é, porque conseguiu vencer totalmente aquele princípio do passado que ainda era dominante e externo nos sistemas orientais, ou seja, ela conseguiu fazê-lo voltar ao secreto, ao mistério (do qual ele havia surgido originalmente). O céu puro que para

⁴⁷ A importância do olhar também é explicitamente tematizada em *A janela de esquina de meu primo* (Tradução de Maria Aparecida Barbosa, Cosac Naify, São Paulo, 2010). Sobre o tema da visão em Hoffmann, cf. Michael Rohrwasser: “Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E. T. A. Hoffmann”, In: *Text + Kritik*. Sonderband Hoffmann, 1992. Detlev Kremer faz observações interessantes a propósito dos nomes dos personagens no “Homem da areia”, que combinam alquimia, ciência e visão: “O francês *coupeller* liga o alquimista ao alcoviteiro profano, o italiano *coppo* significa órbita dos olhos, e como liame entre os dois está a *coppela*, a cavidade escura do crisol. Até o nome do pai de Olímpia, professor Spalanzani, que, por um lado, se referia a um cientista natural real, testemunha, por outro, a onipresença do olho: o italiano *spalancare* significa “arregalar (os olhos)” (p. 77).

sobre os poemas homéricos só poderia se abrir sobre a Grécia depois que aquele princípio obscuro e obscurecedor (chama-se sinistro a tudo aquilo que deveria permanecer em secreto, em ocultamento, em latência, e aflorou) –, aquele éter que forma seu arco sobre o mundo de Homero só poderia se abrir depois que o poder daquele princípio sinistro, que imperava nas religiões anteriores, foi calado no mistério; a época homérica só pôde pensar em desenvolver aquela história puramente poética dos deuses depois que o princípio propriamente religioso foi ocultado no interior e deixou o espírito sair inteiramente livre para fora.⁴⁸

Toda a força da dialética schellingiana se encontra nessas linhas: é preciso que algo se oculte para que o espírito se manifeste, e isso não poderia acontecer enquanto o que deve permanecer em segredo (*heimlich, geheim*) está manifesto, se encontra exposto à luz. Essa dialética, com sua remissão aqui à arte da poesia homérica, ajuda realmente a entender a complexa relação entre olhar e conhecimento em Hoffmann: se não se deve querer penetrar naquilo que não pode ser revelado, sob pena de ver o que não se deve, é porque o que se mantém no fundo é a condição para que a revelação aflore. Um outro texto de Schelling, bem anterior a este de sua fase madura, permite compreender melhor esse último aspecto. A passagem se encontra nas páginas finais do *Sistema do idealismo transcendental*:

⁴⁸ F. W. J. Schelling: *Filosofia da Mitologia*. In: *Werke*, Beck, Munique, 1984, vol. 5, *Ergänzungsband*, p. 515.

A arte é o ápice para o filósofo justamente porque lhe abre, por assim dizer, o que há de mais sagrado: aquilo que está separado na natureza e na história, e aquilo que eternamente se esquivava na vida e na ação, assim como no pensamento, ali arde por assim dizer numa única chama, em vínculo eterno e original. A visão artificial que o filósofo faz para si da natureza é uma visão original e natural para a arte. Aquilo que chamamos natureza é um poema que permanece encerrado em maravilhosa escrita secreta. Se, no entanto, o enigma pudesse ser revelado, reconheceríamos nela a Odisseia do espírito, que, iludido por encanto, perde-se a si mesmo procurando a si mesmo; pois, através do mundo sensível, o sentido entrevê apenas como que através de palavras, como que através de uma névoa semitranslúcida, o país da fantasia a que aspiramos. Aquela pintura magnífica surge quando, por assim dizer, se elimina a parede divisória invisível que separa o mundo real e o mundo ideal, e ela é a única abertura pela qual comparecem inteiras as figuras e regiões do mundo da fantasia, o qual se deixa ver apenas imperfeitamente através do mundo real. A natureza já não é para o artista o que é para o filósofo, a saber, o mundo ideal que aparece apenas sob certas limitações, ou o reflexo imperfeito de um mundo que não existe

fora dele, mas nele.⁴⁹

Diferente da visão parcial que a filosofia alcança da natureza, a arte coloca o espectador diante de uma pintura que permite enxergar mais por inteiro as figuras e regiões do mundo da fantasia, que o espírito em busca de si mesmo mal vislumbra no mundo sensível. Aqui se tem uma boa medida de como Hoffmann foi hábil na adaptação do idealismo em seus contos: a distância do mundo da imaginação, da terra da fantasia de Schelling (*Phantasienwelt, Land der Phantasie*), para o universo fantástico não sendo maior que a de um passo, ele soube explorar a passagem do mundo espiritual ao mundo cotidiano aproveitando não só o aspecto sinistro, mas também a ideia de que haveria um biombo invisível atrapalhando, por vezes trágica, por vezes humoristicamente, qualquer travessia de uma margem a outra. É assim que, entre tantas outras situações cômicas e grotescas, o estudante Anselmo tropeça e vai parar no cesto de frutas de uma mulher velha e feia nas ruas de Dresden, assim como borra a todo instante a página que deveria copiar; é assim também que o Barão de B., no clímax de sua exibição virtuosística, só consegue arrancar do violino sons que mais lembram o grunhir, o ranger, o coaxar, o grasnar e miar dos bichos. Há um muro barrando a via entre um mundo e outro, uma interferência imperceptível de um mundo no outro. Essa mesma interferência também pode ser expressa em termos funestos, como na mesa de jogo do conto “Sorte de jogador”: ali ela aparece na forma de uma “mão invisí-

⁴⁹ F. W. J. Schelling: *Sistema do idealismo transcendental*. In: *Werke*, ed. cit., v. 1, p. 628.

vel do poder superior”, que é identificada ao acaso e rege sinistramente a sorte no jogo.⁵⁰

Às figuras atemorizadoras e sinistras se contrapõe então uma gama de caracteres bonachões, cujo empenho em trazer o mundo superior para o mundo real é sempre cheio de percalços. Tendo de lutar com forças e espíritos invisíveis, elas em geral se tornam cômicas no seu desajeito ou humorísticas na maneira pela qual enfrentam o “dualismo crônico” que afeta os homens, divididos entre dois mundos. É que, com certeza, nem todos são capazes de ver e compor música como Beethoven, nem de retratar as suas representações internas como Callot. O essencial é saber explorar toda a bruma que há entre os dois mundos, toda a ambivalência das aparições que transitam entre eles, como a atriz que interpreta dona Ana no *Don Giovanni* de Mozart, que está ao mesmo tempo na cena e no camarote do entusiasta da música (“Don Juan”), ou o fantasma do compositor Gluck, que passeia pelos parques e ruas de Berlim (“Cavaleiro Gluck”). O mundo está cheio de espectros, que podem ser assustadores para alguns, mas excitantes e emocionantes para quem quer conhecê-los e compreendê-los. A arte, a literatura, como em Borges, é o lugar por excelência do convívio com as figuras reais do passado ou personagens da literatura, que ainda estão vivas e presentes e têm muito a

⁵⁰ E. T. A Hoffmann: “Spieler-Glück”, in *Serapionsbrüder*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2008, p. 866. A remissão à teoria de Adam Smith (“mão invisível”) talvez não seja fortuita, se se tem em vista que a formação em direito, como é o caso de Hoffmann, exigia, à época, conhecimentos de economia. Ver a respeito Hermann Korte, „Der ökonomische Automat. E.T.A. Hoffmanns späte Erzählung ‘Des Vettters Eckfenster’”, Text + Kritik, Sonderband Hoffmann, 1992, p. 136 e segs.

dizer a quem é capaz de *ouvi-las*.

A capacidade de figurar, de representar, de dar concretude aos personagens não significa, como já ficou dito, uma volta à imitação. Conforme assinalou certamente um estudioso, o duplo, entendido em todo o seu potencial ficcional, é próprio de uma literatura não realista.⁵¹ O reforço ou o contraponto alcançado pela duplicação é, sem dúvida, uma das marcas do fantástico hoffmaniano, como será também em Borges, que gostava de brincar com a ideia de que os homens na terra têm um duplo no mundo superior. Mas, tanto no escritor alemão como no escritor argentino, a duplicação parece tender não só ao efeito de assombro como também, paradoxalmente, ao de realidade.

Para voltar ao início, fica agora claro porque se pode dizer que o ensaio-resenha sobre a música instrumental de Beethoven contém as linhas gerais de toda a estética hoffmanniana. É preciso, como ocorre com o compositor alemão, dominar com clareza os seus instrumentos, para transformar os sons em acontecimentos e sentimentos de uma ordem inteiramente outra, cujo representantes, no entanto, devem ser capazes de fazer vacilar a ordem deste mundo. De acordo com o testemunho dos antigos, o escritor

⁵¹ Um aspecto essencial da tipologia hoffmanniana é a duplicação, por reforço, dos personagens, especialmente pela narrativa de uma história dentro da outra, procedimento pelo qual os personagens da história principal são espelhados nos personagens da narrativa enquadrada. A duplicação também leva a uma revelação indireta do próprio autor: Tristram Shandy está reduplicado no Tio Toby, mas ambos seriam duplos de Laurence Sterne. A explicação da técnica se deve a Robert Alter em seu *Partial magic. The novel as self-conscious genre*. University of California Press, Berkeley, 1978. O autor destas linhas agradece a Samuel Titan Jr. por essa indicação.

também é um vidente, por sua capacidade de ver e de fazer ver.⁵² Eis o fundamental do serapionismo: poder ver o outro mundo com serenidade e lucidez, sem se assustar com ele, e trabalhar profeticamente para a sua realização neste mundo. E as regras pictóricas do clube serapiônico não divergem, no fundo, das regras musicais antes comentadas:

Que cada qual examine se também realmente viu [*geschaut*] o que se encarregou de anunciar [*verkünden*], antes que ouse manifestá-lo. Que cada qual ao menos se empenhe bem seriamente em apreender justamente a imagem que lhe surgiu no interior, com todas as suas formas, cores, luzes e sombras, exibindo-a então, quando se sentir verdadeiramente extasiado, no mundo exterior. Assim, apoiada em sólidos sustentáculos, nossa associação terá de durar e se constituirá de modo rejuvenescedor para cada um de nós. Que o anacoreta Serapião seja o nosso patrono, que faça o dom de vidência prevalecer sobre nós, pois queremos seguir a sua regra como verdadeiros irmãos de Serapião!⁵³

⁵² “Não quero remeter a algo antigo, já repetido à exaustão, isto é, que a mesma palavra designava o poeta e o visionário [*den Dichter und den Seher*], mas é certo que com frequência se gostaria de duvidar da existência efetiva dos poetas, tanto quanto se duvida da existência de videntes extasiados, que predizem [*verkünden*] os milagres de um mundo superior.” (*Os irmãos Serapião*, ed. cit., p. 67.)

⁵³ E. T. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, ed. cit., p. 69. O elemento pictórico, a força da imagem que deve dar serapionicamente vida aos personagens e aos acontecimentos,

A música, as artes e a literatura devem saber dar a ver de modo concreto caracteres que as pessoas comuns apenas entreveem numa pálida figura indefinida, espectral. Seguindo uma espécie de postulação literária do romantismo, Hoffmann criou sua mitologia particular, pois soube dar a suas figuras a *realidade de um mito*. E ele certamente o conseguiu com Natanael, Olímpia, Coppelius-Coppola, o barão de B, o conselheiro Krespel, o Pequeno Zacarias, o Gato Murr e tantos outros.

Pois, em sua concretude, o mito tem uma densidade, uma profundidade, uma inesgotabilidade que o torna resistente à toda tentativa de dominação redutora e castradora de sua fecundidade. Esse caráter fértil, inexaurível do mito é o que há de mais próprio na obra literária, ou ao menos é assim que o concebe Schelling quando procura explicar a mitologia por analogia com o conto da Serpente Verde, de Goethe:

Há certamente uma verdade na mitologia, mas não uma verdade que tenha sido posta *intencionalmente* nela, nenhuma, portanto, que possa ter sido apanhada e expressa como tal. Todos os elementos da realidade estão nela, porém mais ou menos assim como também estão num conto de fadas daquela espécie de que Goethe

obedece aos mesmos preceitos da arte musical: mesmo quando tira representações do real, Callot não perde “uma certa originalidade romântica” por lhes dar um ar de algo “estranhamente conhecido” (“Jacques Callot”. In *Fantasie-Stücke*, ed. cit., p. 17), pois trabalhar à maneira do mestre é saber colocar as figuras reais como habitantes de um “romântico reino interno dos espíritos” (*inneres romantisches Geisterreich*). *Idem*, p. 18.

nos deixou um exemplo brilhante, no qual a verdadeira graça consiste em que um sentido se forja para nós ou se mostra ao longe, mas ele sempre de novo se afasta, como se estivéssemos obrigados a ir no seu encalço sem jamais poder alcançá-lo; e indiscutivelmente seria tido por mestre no gênero aquele que fosse o mais hábil para nos iludir dessa maneira, desse trabalho ao leitor e brincasse com ele. De fato, esta é a descrição mais própria da mitologia, que nos engana e sempre de novo nos seduz com o acorde de um sentido mais profundo, sem jamais nos responder. Ou quem conseguiu jamais colocar num verdadeiro uníssono aqueles sons perdidos que levam ao indeterminado? Eles devem ser comparados aos da harpa eólica, que sugerem em nós um caos de representações musicais, que no entanto, jamais se unificarão num todo.

O segredo interno da literatura e das artes, como também ocorre na mitologia, jamais pode ser reduzido a uma verdade, a um propósito racional único e restrito. Com sua multidão de figuras insólitas, cômicas e sinistras, bonachonas e malvadas, Hoffmann realizou à sua maneira a expectativa expressa n' *O mais novo programa sistemático do idealismo alemão* e na *Conversa sobre a poesia*, de que a solução para uma filosofia, para uma ética futura passaria pela introdução de uma nova mitologia. Se o autor dos contos fantásticos deu ao projeto uma inflexão própria, agregando-lhe os elementos do sinistro e do humor, o objetivo permaneceu o mesmo: fazer o mundo espiritual entrar

no mundo real, conforme escreve Hoffmann, explicando ao seu editor o que pensava a respeito de seu conto *O vaso dourado*:

[...] o todo deve ser feérico e maravilhoso, penetrando, porém, destemidamente na vida comum e cotidiana e tomando de assalto a vida comum do dia-a-dia.⁵⁴

Como em Borges, o fantástico tem de entrar na vida cotidiana, mesmo que esta resista e permita que o universo de Tlön se deixe entrever apenas por poucos vestígios no mundo comum. O que Hoffmann conseguiu, inspirando-se na filosofia, foi concretizar magistralmente, no mundo feérico e maravilhoso dos contos fantásticos, as preocupações da filosofia quanto à realização do mundo inteligível no mundo sensível. Idealismo alemão rimando não só com o sinistro, mas também com humor: eis o seu grande mistério, o seu grande feitiço. Como se lê no terceiro capítulo do inigualável *Princesa Brambilla*, o mito, o país da fantasia chamado *Urdarquelle* está em toda parte e nenhuma, ele é sinônimo daquilo que se conhece por *humor*. Ele não pertence a nenhuma nação, e o charlatão Celionati desse mundo visível faz parte, como tantos outros humoristas, do reino espiritual, da Igreja invisível, do reino kantiano dos fins.

Por tudo isso, Italo Calvino disse com toda a razão:

Assim como o ‘conto fantástico’ setecentista foi a expressão paradoxal da razão iluminista, o

⁵⁴ P. 746.

‘conto fantástico’ nasceu na Alemanha como o sonho de olhos abertos do idealismo alemão, com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo-lhe uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos. Portanto, o conto fantástico é também filosófico, e aqui um nome se destaca entre todos: Hoffmann.⁵⁵

⁵⁵ Italo Calvino, Introdução aos *Contos fantásticos do século XIX*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004, pp. 10-11. A edição original é italiana: *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milão, Mondadori, 1983.