

12

A RECEPÇÃO DE E.T.A. HOFFMANN NA FRANÇA

Maria Cristina Batalha

*Recebido em 03 jun 2021.**Aprovado em 16 mai 2022.***Maria Cristina Batalha**

Doutora em Literatura Comparada, pela UFF, em 2003. Pós-doutorado de 2007 a 2008 e em 2015 a 2016, no CREPAL, da Iniversité Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, com bolsa da CAPES.

Prof.^a Associada do Instituto de Letras da UERJ. Bolsista de produtividade do CNPq.

Bolsista do programa Prociência da UERJ/FAPERJ.

Membro associado do CREPAL (Centre de Recherche sur les Pays Lusophones) da Universidade de Paris 3, Sorbonne-Nouvelle.

Membro do Grupo de Pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, vinculado à ANPOLL, e do Projeto “Vertentes do Insólito Ficcional”, vinculado ao CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5052083746041344>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4957-0560>

Resumo: A descoberta de E.T.A. Hoffmann provocou uma fermentação entre os franceses nos anos de 1828 até mais ou menos 1840. A partir das traduções francesas de contos do autor alemão, um debate se desencadeia através da imprensa, despertando interesse pelo novo modelo literário, vulgarizando o termo “fantástico” e servindo de emulação para diversos autores. Seus contos trazem um fermento novo para o romantismo francês. A difusão das obras traduzidas de Hoffmann ultrapassa os limites de um

acontecimento literário para esboçar a trajetória de um mito construído por seus divulgadores e pelos artistas que nele vão buscar sua inspiração.

Palavras chave: Hoffmann. Tradução francesa. Modelo de emulação. Romantismo francês.

Résumé: La découverte de E.T.A. Hoffmann suscite un bouleversement parmi les Français entre les années 1828 et 1840. À la suite des traductions françaises des contes de l'auteur allemand, un débat dans la presse locale s'installe, éveillant l'intérêt sur le nouveau modèle littéraire, rendant populaire le mot "fantastique" et inspirant la production de nombreux auteurs. Ses contes impriment un renouveau dans le romantisme français. La diffusion des oeuvres traduites de Hoffmann dépasse les limites d'un simple événement littéraire et dessine le parcours d'un mythe construit par ses diffuseurs et par les artistes qui viennent y puiser leur inspiration.

Mots clés: Hoffmann. Traduction française. Modèle d'émulation. Romantisme français.

A obra literária de E.T.A. Hoffmann aparece na Alemanha ao cabo de um período em que o imaginário tinha encontrado seu modo de expressão ideal nos contos maravilhosos e no feérico. Ao mesmo tempo, os primeiros românticos transformavam a literatura em teoria e a ficção em pretexto para ilustrar os novos conceitos e imprimir uma nova dimensão à obra literária. Hoffmann, percebendo que a relação entre o cotidiano e o ideal é bem mais complexa e que ela sugere diversas interpretações muitas vezes contraditórias, entrelaça em seus contos os dois universos, emprestando ao mundo maravilhoso uma capa de realidade familiar, desestabilizando-a através de imagens de estranhamento, que criam uma atmosfera de insegurança para o

leitor. Hoffmann morre aos 46 anos, em 1822, e é postumamente que sua obra ganha a dimensão mítica, sobretudo através da recepção francesa, percurso incontornável na formação de cânones e na consagração dos escritores no século XIX. Se, por um lado, a obra do autor alemão é tributária de uma temática e de um modo de narrar inaugurados por Jacques Cazotte (1772) e pelo polonês Jean Potocki (1805), na própria França, e por Ludwig Tieck, na Alemanha, ela também se impõe na França como uma etapa definitiva na evolução e no reconhecimento de um gênero que, embora muitas vezes minoritário, continua presente na história da literatura universal. Assim como posteriormente acontecerá com Edgar Allan Poe, a literatura de Hoffmann imprime um ponto de inflexão incontestável no romantismo francês, reverberando em diversas latitudes.

A revelação de E.T.A. Hoffmann provocou uma fermentação entre os franceses, nos anos de 1828 até mais ou menos 1840. Até 1828, quando surgem as primeiras traduções francesas de contos do autor alemão, as referências a Hoffmann eram praticamente inexpressivas e esparsas, resumindo-se a simples indicação do nome do autor em antologias gerais. Quando a *Bibliothèque Universelle de Genève* publica duas traduções de contos de Hoffmann, seu tradutor, em nota explicativa, coloca o autor “alinhado com outros escritores humoristas da literatura alemã”. Em uma segunda tradução do conto “Desvios de um homem de imaginação”, o tradutor desculpa-se por oferecer ao público a amostra de um gênero que pode parecer “bizarro” a muitos leitores, pois, explica ele, “esse gênero fantástico, metade divertido, metade sério, esse jogo da imaginação que não encontra

outro objetivo senão o da própria atividade imaginativa, esse vago que deixa o leitor em dúvida se este se encontra no mundo real ou nas esferas do maravilhoso, tudo isto é pouco apreciado na França, onde se exige o positivo, e onde o leitor não tem a vocação de servir de joguete para o autor como ocorre aqui”¹ (apud TEICHMANN, 1961, p. 19).

A primeira revista importante a lançar Hoffmann foi *Le Globe*, através de um artigo de Jean-Jacques Ampère, datado de 2 de agosto de 1828. Observando a novidade de sua obra, o crítico deseja buscar filiações e referências com obras e autores conhecidos, que pudessem servir de parâmetro para a recepção de Hoffmann e fornecer elementos para sua interpretação junto ao público francês. Eis como ele apresenta o autor alemão: “Suas novelas não se parecem com nada. Eu não conheço nenhuma obra onde o bizarro e o verdadeiro, o tocante e o atemorizante, o monstruoso e o burlesco, choquem-se de modo mais forte, mais vivo e mais inesperado” (AMPÈRE, 1828, p. 20).

Segundo Pierre Castex, coube a um de seus fiéis amigos, o doutor Koreff, retratado na pele do personagem Vincente, dos *Irmãos de São Serapião*, empenhar-se para construir a reputação póstuma de Hoffmann, entregando ao barão Loève-Weimars alguns textos para serem traduzidos para o francês (CASTEX, 1983, p. 25-32). A reação de Walter Scott, consagrado escritor escocês e referência para o modelo de romance histórico, foi imediata, descredenciando o excesso de fantasia presente na literatura hoffmanneana. Por entre as críticas dirigidas contra ele, as mais virulentas vêm efetivamente da pena de Scott que, não

1 Todas as traduções de originais franceses são de minha autoria.

somente investe contra sua atitude boêmia, seu temperamento hipocondríaco e suas extravagâncias, mas também contra o próprio gênero adotado pelo escritor. Koreff, em defesa do amigo, ao invés de defender os talentos do contista, insiste no perfil de “autor maldito”, de homem sofredor e miserável e de escritor mal compreendido, contribuindo assim para a construção do mito, admirado tanto por seus pares como pelo público francês de modo geral. O fato é que, de maio a dezembro desse mesmo ano, a imprensa francesa, grande e pequena, levanta sua voz contra as críticas do autor escocês e sai em defesa de Hoffmann, que tem quatro volumes dos *Contes fantastiques* circulando no mercado, o que deixa supor uma certa familiarização do público francês com o romântico alemão.

O debate que se desencadeia através da imprensa entre os diferentes jornais, revistas e editores que publicam a obra hoffmanneana é significativo: ele anuncia a transição entre duas épocas na história da literatura e fixa definitivamente a estética romântica como um movimento revolucionário, uma luta contra os imperativos preconceituosos do chamado “bom-gosto”, assegurando a liberdade e a autonomia completas da arte. A respeito da querela com Walter Scott, Pierre Castex observa que esta «não nos parece apresentar um simples interesse anedótico. Hoffmann tende a suplantar Scott no exato momento em que o romantismo se define, entre os escritores do Cenáculo, e depois junto aos *Jeunes-France*, como um movimento revolucionário, que luta contra os preconceitos do bom gosto para assumir a liberdade do gênio” (CASTEX, 1951, p. 55). Ao cabo da campanha promovida por seu tradutor, estimulado pelo editor interessado em vender as

traduções, a difusão das obras traduzidas de Hoffmann ultrapassa os limites de um acontecimento literário para esboçar a trajetória de um mito construído por seus divulgadores e pelos artistas que nele vão buscar sua inspiração.

Em 1831, Alfred de Musset (1960, p. 68) começa sua “Revista fantástica” no jornal *Temps*. Em um dos artigos que escreve, ele exalta a literatura alemã pela liberdade de ação que esta faculta a seus escritores e, a título de exemplo, cita o caso Hoffmann, referindo-se à sua vida boêmia e a seu aspecto desleixado, contribuindo assim para a construção do “mito Hoffmann”, identificado com o atributo de “artista maldito”, do lado oposto ao do “burguês filisteu”:

É em meio a essa gente preocupada que Hoffmann, estimulado pelo ponche e com a calça borrada de tinta como a de Napoleão, encontrava três de seus amigos e entabulava uma conversa de uma hora com cada um, sem que nenhum deles se apercebesse que havia esquecido o chapéu no cabaré. (MUSSET, 1960, p. 68)

Além da nova modalidade literária, o entusiasmo suscitado pela divulgação do autor faz entrar em cena um novo adjetivo – “fantástico” –, que Jean-Jacques Ampère e Charles Nodier empregam amplamente, inscrevendo Hoffmann no programa literário que vislumbram para o futuro e renovação da literatura na França. Foi graças à tradução de *Phantasiestücke im Callot’s Manier* – traduzidos por *Contes fantastiques*, e não por “fantasias”, que o termo “fantástico” passou a servir de referência para autores e críticos do século XIX, distanciando-se da acepção que detinha na novela “*fantastic*” anglo-saxã. E o título *Fantaisies dans la manière de Callot* já é por si mesmo significativo da poética

de E.T.A. Hoffmann (1776-1822): o dom da observação do pintor, mesclado ao da deformação do caricaturista. Na nota introdutória ao volume das *Fantaisies dans la manière de Callot*, publicadas em 1891, o tradutor francês Henri de Curzon, além de destacar o talento de desenhista de Hoffmann em suas caricaturas maliciosas, transcreve as palavras de Saint-Marc Girardin, que ele julga definir com pertinência a importância da obra hoffmanneana:

As obras de Hoffmann constituem por assim dizer um curso completo de todas as impressões instintivas de nossa alma. Desse ponto de vista, a imaginação do romancista não seria inútil às reflexões do filósofo; ela descobre em nossa alma e em nossa inteligência muitas coisas que a razão tenta não levar muito em conta. Entretanto, existe, e é preciso que a filosofia o aceite, fora do círculo de suas pesquisas habituais, muitas ideias e sentimentos humanos que fazem sentido e têm lugar no mundo, e a história prova isso. Qualquer filosofia que negligenciar isso por desprezo ou que negá-lo por espírito de sistema será uma filosofia incompleta. (GIRARDIN, 1853, apud HOFFMANN, 1979, p. 14-15)

Também o escritor e crítico Théophile Gautier (1981, p. 459) percebe a inadequação do termo “fantástico”, empregado de modo aleatório para designar a ficção de Hoffmann, vinculado indiscriminadamente ao “maravilhoso”. Escreve ele a propósito da poética de Hoffmann:

Além disso, o maravilhoso de Hoffmann não é o maravilhoso dos contos de fadas; ele tem sempre um pé no mundo real e quase não vemos aí castelos de carbúnculos com torres de diamantes. Os talismãs e as varinhas mágicas das *Mil e uma Noites* não

servem para nada. As simpatias e antipatias ocultas, as loucuras singulares, as visões, o magnetismo, as influências misteriosas e malignas de um príncipe perverso, ao qual ele se refere apenas vagamente, são os elementos sobrenaturais ou extraordinários que Hoffmann emprega normalmente. É o positivo e o plausível do fantástico; e, a bem da verdade, os contos de Hoffmann deveriam antes ser chamados de contos caprichosos ou fantasmagóricos do que contos fantásticos. (GAUTIER, 1981, p. 459)

Embora, como se percebe, o termo “fantástico” tenha um valor lexical e teórico pouco definido e bastante flutuante, ele servirá para designar uma nova modalidade de conto literário. Assim, graças, em parte, à biografia romanceada escrita por Loève-Weimars em 1830, associada às ilustrações de Gavarni, que acompanhavam as edições dos *Contes*, cria-se em torno do escritor uma lenda de extravagância e excentricidade, além de impor-se como referência para o novo gênero. Contudo, segundo as observações de José Lambert (1980, p. 21), a imagem de Hoffmann construída para o público francês carrega as marcas da forte tradição desta literatura nacional. Assim, na edição organizada por Loève-Weimars, a seleção – ou exclusão – dos textos, o privilégio atribuído ao fantástico, tanto quanto o enfoque biográfico e legendário acionado como chave de interpretação da obra hoffmanneana, são testemunhos de um Hoffmann “naturalizado”, conforme sugere o autor. Diz Lambert:

A ausência da narrativa emoldurada nas traduções de contos tirados do *Serapionsbrüder*, a partir de 1830, e as transformações impostas às rupturas da ficção na maioria das traduções têm um valor simbólico: as superposições da arte e da

vida na própria técnica da escritura e nas teorias estéticas, aqui está um dos grandes segredos que separam o Hoffmann germânico de seu irmão naturalizado francês.

As diferenças observadas ficam por conta, segundo Pierre Castex (1951, p. 399), da falta de inclinação do leitor francês para este tipo de literatura. Citando as observações de Heine, que alerta para a dificuldade deste povo em aceitar a “desrazão” apesar das ideias difundidas pelo romantismo, o crítico sublinha a vocação e o gosto francês voltado para a análise lúcida e sua fidelidade aos postulados cartesianos. Constata ele:

Em uma ordem paralela de idéias, o contista francês abandona-se com mais dificuldade que o contista alemão à poesia do mito: ele está mais interessado no drama do herói, que coloca no centro da narrativa, sobretudo se esse herói é uma projeção de si mesmo. Assim, o relato fantástico assume um valor análogo ao do diário íntimo ou ao de um documento psiquiátrico.

O que parece consensual é que, a julgar pelos depoimentos da época, Hoffmann vem injetar um fermento novo e estimulante ao romantismo francês. O crítico A. Legoyt chama a atenção para o *Melmoth réconcilié*, novela de Balzac, que ele define como “um conto no estilo de Hoffmann” (LEGOYT, 1836, p. 15). Balzac, em carta a seu amigo Henry Beyle, nome verdadeiro de Stendhal, dá alguns conselhos ao escritor referindo-se à *Chartreuse de Parme*, tomando Hoffmann como parâmetro para a identificação de uma literatura de imaginação que, segundo ele, não deve estar ausente do romance: “Hoffmann, o escritor mais fantástico, nunca esqueceu de obedecer a essa lei, sem exceção nas regras do romance!”

(BALZAC, carta a Henry Beyle, 06/04/1839, apud TEICHMANN, 1961, p. 182). Também Théophile Gautier (1862, p. 34) nos fornece, através de um manuscrito de juventude, repertoriado por Elizabeth Teichmann, uma prova inequívoca do papel da obra hoffmanneana para a série literária francesa do século XIX. Diz Gautier:

Vemos chegar ao horizonte literário, no qual, desde muito tempo, nós não vislumbrávamos senão frágeis esquifes paramentados com as cores do momento, uma embarcação de porte nobre, navegando a todo vapor, trazendo na proa um desses nomes que despertam a atenção à direita e à esquerda: Hoffmann, o fantasticador - *le fantastiqueur* -, com sua carga de contos inéditos que nada devem aos de seus antecessores.

Dois motivos explicam o interesse pela literatura de Hoffmann: primeiro, como vimos, um certo esgotamento do romance histórico no período do final dos anos 20 e início dos anos 1830; segundo, pela saturação da tradição do “roman noir” inglês. Com efeito, após os anos revolucionários, o terror havia se popularizado e ao Terror e seus horrores “reais”, vinham se substituir os horrores “imaginários”. Seres deformados, feiticeiros e vampiros invadem a literatura, não apenas em folhetins e peças melodramáticas de autores “menores”, mas também em obras de Balzac (*Le Centenaire* e *L’Elixir de longue vie*) e de Victor Hugo (*Han d’Islande*). Nesta obra de 1823, por exemplo, Hugo exalta a selvageria bestial e o terror de dois personagens - um homem e um urso - dentre os quais o leitor poderia perguntar-se qual dos dois seria o animal mais sanguinário.

Embora a literatura de fantasia e a literatura de observação requeiram estratégias narrativas bem diferentes, a admiração suscitada pelo contista fantástico alemão pode se justificar pelo fato de que ele faz uma ligação possível entre os dois procedimentos, ou seja reúne a fantasia e a observação minuciosa da vida real. Sua obra ficcional vem então estabelecer um elo entre o “roman noir” e o romance histórico, ambos já em um ponto de esgotamento para o público da época. Por outro lado, com os episódios da Revolução de Julho (1829) – as Três Gloriosas – a política entra em cena e o debate ideológico ganha a imprensa, contaminando também a crítica literária. No entanto, como uma reação à nova invasão do domínio da literatura pelo prosaísmo e pela realidade social e política, a obra de Hoffmann encontra as condições ideais de sucesso, pois, assim como ocorreu no final do Século das Luzes, o fantástico se apresenta como um meio eficaz de escapar à realidade. Na verdade, aquilo que Hoffmann apresenta à geração romântica francesa é uma atitude diante da vida, em resposta ao desencanto e à nostalgia, consciente ou inconsciente, dessa geração. Assim, é durante o período compreendido entre 1830 e 1833 que a lenda de Hoffmann, com seus ataques e defesas, se constrói e forma uma série de adeptos fervorosos do escritor alemão. É então na trilha de uma tendência já manifesta no espírito dos escritores da época, e aperfeiçoando as técnicas bem como a temática presentes na literatura “frenética”, que a obra de Hoffmann encontra um campo fértil para florescer no cenário literário francês.

A publicação do romance de Balzac *La Peau de chagrin*, em 1831, suscita comentários e aproximações com a obra do contista alemão, como podemos ler nos jornais e revistas críticas da época.

Nessa narrativa, que Balzac classifica como “filosófica”, o escritor pretende esboçar “um quadro dos sofrimentos morais do século”. O herói, Raphaël de Valentin, desencantado com uma vida que não lhe reserva senão miséria e desilusões, está prestes a se suicidar. Eis então que descobre, entrando em um antiquário, um pedaço de pele de camurça, capaz de satisfazer a todos os seus desejos. Mas, à medida que o talismã vai atendendo aos pedidos de Raphaël, a pele do animal também vai diminuindo de tamanho, o que significa que sua vida vai se consumindo paralelamente e na mesma proporção. Instala-se então uma luta desesperada entre o desejo de prazeres oferecidos pelo talismã e o desejo de preservar a própria vida. Embora essa obra não possa ser considerada como “fantástica” em seu sentido mais restrito, já que a leitura que se pode fazer do romance permanece puramente alegórica, a presença do elemento “estranho” – a pele de camurça – autoriza as diversas aproximações com a obra do autor alemão, que passa a servir de referência para toda produção onde irrompem a fantasia e o “insólito”. A esse respeito, o julgamento mais pertinente fica por conta de Gérard de Nerval que, além de traduzir Hoffmann, também se interessa pelo lado “noturno” da natureza tão apreciado pelo contista alemão, ele que, como poeta peculiar, transita entre o real o irreal, misturando vida interior e mundo exterior, tal como figura na introdução aos leitores, que Hoffmann faz ao conto *Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*: “O viajante entusiasta, cujo álbum nos fornece esta fantasia à maneira de Callot, separa nitidamente tão pouco sua vida interior da vida exterior, que teríamos dificuldade em apontar de modo distinto os limites entre uma e outra ...” (HOFFMANN, 1979, p. 341).

Eve future (1878), conto de Villiers de l'Isle-Adam, é inspirado pela autômata Olympia, figura desoladora da mulher que, por não ser humana, é incapaz de saber o que é o amor e, apesar dos sentimentos sinceros que Nathanël lhe dedica, permanece insensível à paixão do rapaz. A partir de uma encomenda feita a Balzac para que escrevesse um conto “à maneira de” Hoffmann, Balzac publica *Le chef d'oeuvre inconnu* (1831). A personagem fástica de Frenhofer, pintor visionário e tido como grande esteta, encarna a impossibilidade da representação de um quadro que, no momento de apresentar sua grande obra, revela apenas uma mistura incompreensível de figuras disformes e desconexas, encenando o descompasso entre real e realidade, evocado por Hoffmann em seus contos. Philothée O'Neddy, um dos chamados “*petits romantiques français*”, escreve na Introdução à sua obra *Feu et Flamme*, datada de 10 de agosto de 1833: “Como vocês, eu também desprezo, com toda a grandeza de minha alma, a ordem social e, sobretudo, a ordem política, excremento da primeira” (O'NEDDY, 1833, p. 34). Ressalta-se que todos os jovens integrantes do grupo de jovens românticos se revoltam e, para sustentar seu desprezo do mundo, ao invés de adotarem o caminho da evasão pelo sonho acordado ou noturno – o que faz Charles Nodier, por exemplo –, buscam um procedimento comparável ao da magia visionária e se vêem a si próprios como profetas de seu tempo. Estes acabam falhando, pois não se sentindo livres, todo-poderosos, nem tampouco iguais a Deus em brilho e excelência, confessam-se “malditos” e “escravos”, e explodem sua revolta conforme atestam as palavras de Pétrus Borel, ao final de *Champavert*: “Em Paris há duas

cavernas, uma de ladrões, outra de assassinos; a dos ladrões é a Bolsa; a dos assassinos é o Palácio de Justiça” (BOREL, 2002, p. 234). Assim, o “mito Hoffmann”, com sua carga de transgressão, também vem inspirar a atitude romântica exacerbada dos “*petits romantiques*” franceses.

O fato é que Hoffmann passa a ser um parâmetro para a apreciação de obras literárias com as quais apresenta um certo grau de parentesco, além de servir de referência para aquilo que críticos e escritores tentam cernir como particular a um gênero chamado “fantástico”. Entretanto, quando o fantástico começa a triunfar neste país, ele é imediatamente submerso por uma literatura que se torna “moda” e já ressurgue de certo modo esvaziada de seu conteúdo crítico e inovador. Um exemplo bastante contundente desse desgaste pode ser observado pela obra *Onuphrius Whply*, de Théophile Gautier. Uma primeira versão surge em agosto de 1832, na *France Littéraire*, mas o título, assim como o resto do texto, serão modificados para sua reedição, no ano seguinte, na coletânea satírica *Les Jeunes France* (1833), onde o conto “Onuphrius Wphly” se transformará em “Onuphrius ou os vexames fantásticos de um admirador de Hoffmann”. Apesar da admiração que Gautier nutria pelo escritor alemão, tudo leva a crer que a nova versão publicada na revista do grupo de militantes da poesia, da arte e da revolta, à maneira do *Sturm und Drang* alemão, seja uma sátira dos excessos cometidos pelos “*fantastiqueurs*”, de um modo geral, e que esta paródia se remeta diretamente ao uso abusivo da obra hoffmanneana. Onuphrius é um jovem pintor que se alimenta de leituras de contos fantásticos que o mantêm em permanente exaltação imaginativa. Ora, o protagonista está

tão absorvido pelas visões fantasmagóricas que as leituras mal digeridas lhe proporcionam, que se vê impedido de terminar o retrato de sua amada. O diabo e suas visões satânicas acabam por tomá-lo inteiramente, fazendo-o delirar na completa loucura, na qual Onuphrius crê estar sendo enterrado vivo. Neste momento, ele assiste ao triunfo de seu rival, que se apropria do sucesso de seus quadros e de suas poesias. Após sua morte, os leitores são levados a concluir que ela é provocada por um excesso de leitura de contos fantásticos de Hoffmann, como sugere o próprio título. (GAUTIER, 1981, p. 454). Percebe-se nessa obra uma releitura crítica do conto *Le chef d'oeuvre inconnu*, de Balzac, ao qual nos referimos acima.

O *Salmigondis*, de fevereiro de 1833, publica um texto de George Sand intitulado “Cora”, no qual ela descreve os danos que a leitura dos contos de Hoffmann podem provocar na mente de um jovem apaixonado. Ao contrário de Onuphrius, o rapaz apaixonado se por Cora, filha de um comerciante provinciano, e vê na moça “o tipo mais completo da beleza fantástica”. E, por causa de Hoffmann, formam-se dois grupos de pessoas na cidade, que discutem, uns a favor, outros contra, os *Contes fantastiques*, protagonizando um exemplo de metalepse narrativa. Assim, com a mesma velocidade que Hoffmann foi transformado em ídolo e referência para a produção literária romântica da primeira metade do século XIX francês, o contista alemão acaba sendo o responsável por aquilo que alguns escritores denunciam genericamente como uma saturação da literatura romântica.

No período entre 1836 e 1840, o ano de 36 marca um último esforço de divulgação empreendido pelo tradutor Massé Egmont. Sua tradução se destaca pela elegância e precisão, assim como

pelo prefácio no qual Hoffmann é reabilitado. Em artigo sobre Hoffmann, saldando as novas traduções de contos do autor alemão feitas por Egmont, o respeitado crítico Gautier, escreve para *Chronique de Paris*, em 4 de agosto de 1836, comentando a particularidade da poética de Hoffmann e o modo como seus contos são construídos:

Com efeito, Hoffmann é um dos escritores mais hábeis para capturar a fisionomia das coisas e dar aparência de realidade às coisas mais inverossímeis. [...] Seu modo de proceder é muito lógico e ele não caminha ao acaso nos espaços imaginários como poder-se-ia crer. Um conto começa – Vocês têm um interior alemão, chão de madeira bem encerado, paredes brancas, janelas emoldurando aberturas, um cravo em um canto, uma mesa de chá no centro, tudo o que há de mais simples e de mais integrado ao mundo; mas uma corda do cravo rompe-se sozinha, produzindo um som que lembra o suspiro de mulher e a nota vibra emocionada durante muito tempo na caixa; a tranquilidade do leitor já fica perturbada e ele começa a desconfiar deste interior demasiado calmo e tão bom. Embora Hoffmann diga que essa corda não é outra coisa senão uma corda esticada demais e que se rompeu como costuma acontecer, o leitor não acredita. No entanto, a água ferve, a chaleira começa a apitar; Hoffmann, que começa ele próprio a inquietar-se, ouve o barulho da cafeteira de modo tão sério, que você acaba dizendo com terror que há alguma coisa aí que não é natural e fica no aguardo de algum acontecimento extraordinário: entre uma jovem loura e charmosa, vestida de branco, uma flor nos cabelos, ou um velho conselheiro áulico, vestido de terno cinza escuro [...] e você experimenta um arrepio de terror como se tivesse

visto surgir lady Macbeth com sua lanterna ou visto entrar o espectro de Hamlet [...] A partir daí, é como se um terror sufocante fosse um joelho colocado em seu peito, impedindo-o de respirar até o final da história; e quanto mais ela se afasta do curso normal das coisas, mais os objetos são meticulosamente descritos, e a acumulação de pequenas circunstâncias verossímeis serve para mascarar a impossibilidade de fundo. (GAUTIER, 1981, p. 457-8)

Após 1840, a literatura fantástica perde sua relativa hegemonia para ganhar novo alento entre 1856 e 1865, época em que Baudelaire se faz o introdutor de Edgar Allan Poe junto ao público francês, fazendo pela literatura americana aquilo que Loève-Weimars havia feito pela literatura germânica. Caberia contudo ressaltar que, mesmo que a campanha em favor de Hoffmann tenha se tornado menos efetiva depois dos anos 1830, não se pode esquecer que o contista deixa definitivamente sua marca na série literária francesa.

Como legado à literatura francesa, Hoffmann deixa receitas próprias para despertar o medo nos leitores, uma série de imagens e de personagens, intuições psicológicas, assim como um gênero narrativo perfeitamente acabado. Ele vem alimentar a obra de grandes escritores e críticos, para os quais o modelo hoffmanneano representa bem mais do que um simples repertório de temas, caricaturas e visões. O célebre conto *O Homem da areia*, que integra a coletânea *Contes nocturnes*, escritos entre 1815 e 1817, evidencia de modo contundente a complexidade narrativa de E.T.A. Hoffmann, cuja obra fantástica se impõe como a encenação trágica dos distúrbios da personalidade. Hoffmann aprofunda e

aperfeiçoa os procedimentos do fantástico que surge no final do século XVIII e configura de modo mais preciso o herói problemático que caracteriza a literatura romântica e, mais particularmente, a da modernidade, pois, como diz o contista alemão: “Talvez então, meu caro leitor, você venha a compreender que nada é tão maravilhoso nem tão fantástico como a vida real, e que o poeta só consegue captar as secretas ligações aí existentes através dos reflexos obscuros de um espelho sem brilho” (HOFFMANN, 1956, p. 282). De um modo geral, o fantástico hoffmanneano coloca-se sob a égide da ambivalência, do desdobramento da personalidade, da dupla vocação do homem, ou as duas “postulações simultâneas, uma em direção a Deus, a outra em direção a Satã”, formuladas por Baudelaire em seu famoso texto *Mon coeur mis à nu*. As variações em torno desses temas forneceram aos escritores românticos franceses a inspiração para o período de ouro da literatura fantástica na França – pelo menos no que diz respeito ao volume da produção –, período que os estudiosos no assunto, Max Milner e Pierre Castex entre outros, situam entre 1830 e 1835.

Após os anos 1850, sob a nítida influência de Edgard Allan Poe, os relatos fantásticos dão prova de uma evolução do gosto, sobretudo pelas obras de Lautréamont, Villiers de l’Isle-Adam, Barbey D’Aurevilly e Guy de Maupassant. Em uma época de esgotamento de valores, tanto de ordem social quanto moral e religiosa, a literatura fantástica vem à cena mais uma vez para expressar a tensão entre a crença mágica em poderes misteriosos de ídolos, por um lado, e, por outro, a moderna transformação desses poderes em força espiritual e humanística, ou seja, a confiança nos poderes emocionais e cognitivos do próprio homem.

Como legado à literatura francesa e sua reverberação na literatura de modo geral, Hoffmann deixa receitas próprias para despertar o medo e a inquietação nos leitores, encena uma série de dramas humanos e engendra situações psicológicas e temas que vão alimentar uma vasta e diversificada produção. Além de tudo isso, deixa também um gênero literário de complexidade narrativa perfeitamente acabado.

REFERÊNCIAS

- AMPERE, J.J. Werner. De sa vie et de ses écrits, *Globe*, VI, 2 de julho, p. 20, 1828.
- BOREL, Pétrus. *Champavert. Contes immoraux*. Apresentação de Jean- Luc STEINMETZ. Paris: Phébus, 2002.
- CASTEX, Pierre - Georges *Oeuvres*. Paris: Charpentier, 1862.
- CASTEX, Pierre - Georges. *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. Paris: Charpentier, 1883.
- CASTEX, Pierre - Georges. *Portraits et souvenirs littéraires*. Paris: Charpentier, 1892.
- CASTEX, Pierre - Georges. Frénésie romantique. *Les Petits romantiques français*. Cahiers du Sud, p. 29-47, 1949.
- CASTEX, Pierre - Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1951.
- CASTEX, Pierre - Georges. *Horizons romantiques*. Paris: José Corti, 1983.
- CASTEX, Pierre - Georges. *La morte amoureuse et autres récits fantastiques*. Édition et Présentation de Jean GAUDON. Paris: Gallimard, 1981.
- CASTEX, Pierre - Georges. *Spirite*. Toulouse: Ombres, 1992.
- CASTEX, Pierre - Georges. *Histoire du romantisme*, II partie, «Le Petit Cénacle». Paris: L'Harmattan, 1993.
- GAUTIER, Théophile. *Jettatura*. Paris: France-Empire, 1979.
- HOFFMANN. E.T.A. *Contes d'Hoffmann: Fantaisies à la manière de Callot (1808-1815). Contes nocturnes (1815-1817)*. Vol. 1. Tradução de Henri Egmont, Madeleine Laval, Albert Béguin e André Espiau de la Maëstra. Prefácio de Albert Béguin. Paris: Club des Libraires de France, 1956.

- HOFFMANN, E.T.A. *Nouvelles musicales*. Tradução do alemão por Alzir Hella e Olivier Bournac. Prefácio de Marcel Schneider. Nancy: Stock, 1998 [1929].
- HOFFMANN, E.T.A. *Contes fantastiques*. São Caetano do Sul: Marabout, 1979.
- LAMBERT, José. Hoffmann en France. Histoire d'une naturalisation. Introdução ao tomo 2 dos *Contes fantastiques*. Paris: Garnier-Flammarion, p. 11-34, 1980.
- LEGOYT, Antoine. Melmoth réconcilié. *Littérateur universel*, 25 de janeiro de 1836.
- MILNER, Max. *Le diable dans la littérature française: de Cazotte à Baudelaire*. Tomo 1 e 2. Paris: José Corti, 1960.
- MILNER, Max. *La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*. Paris: PUF/Ecriture, 1982.
- MUSSET, Alfred de. *Oeuvres complètes en prose*. Apresentação de Maurice Allen e Paul Courant. Paris: Gallimard, 1960.
- NODIER, Charles. *Contes fantastiques*. Tomes 1 et 2. Apresentação de Michel Laclos. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.
- NODIER, Charles. *La Fée aux miettes*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1961.
- NODIER, Charles. *Contes*. Prefácio de Pierre-Georges CASTEX. Paris: Garnier, 1961, 1979.
- O'NEEDY, Philothée. *Feu et Flamme*. Paris: Dondey-Dupré, 1833.
- TEICHMANN, Elizabeth. *La fortune d'Hoffmann en France*. Genève: Droz et Paris: Minard, 1961.