

03

OUVIR PARA CRER: DESLOCAMENTOS DE SENTIDOS NA APREENSÃO DO FANTÁSTICO EM “O ‘SANCTUS’”¹

Oscar Nestarez

*Recebido em 11 abr 2022.***Oscar Nestarez***Aprovado em 11 abr 2022.*

Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa, pela Universidade de São Paulo.

Doutor, Literatura Portuguesa, pela Universidade de São Paulo, 2022.

Membro do grupo de pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0347652694971883>

ORCID id: <http://orcid.org/0000-0003-2723-1231>

E-mail: oscar.nestarez@usp.br

Resumo: O presente trabalho pretende analisar o deslocamento de sentidos corpóreos explorados por Hoffmann para a apreensão do fantástico. Partindo do pressuposto de que, na obra do autor alemão, prevalecem os temas do olhar conforme foi estabelecido por Todorov em seu estudo fundamental sobre literatura fantástica — o que corresponderia ao fantástico visionário proposto por Italo Calvino, ou à *via regia* de acesso à questão, conforme Oscar Cesarotto —, este artigo busca verificar o lugar ocupado pela audição, e consequentemente pela

¹ Título em língua estrangeira: “Hearing is believing: sense displacements in the apprehension of the fantastic in “O ‘Sanctus’”.

música, na confecção do fantástico *hoffmanniano* e na composição cênica de algumas histórias do autor. Para tal investigação, será realizada a análise do conto “O ‘Sanctus’”, publicado originalmente em 1817, à luz de estudos dos teóricos acima elencados, bem como de reflexões de Karin Volobuef, Fernando R. Moraes Barros e Maria Aparecida Barbosa. Conforme se pretenderá demonstrar, nesta narrativa, o confronto entre o “mundo que é exatamente o nosso” (conforme Todorov) e o inexplicável dá-se por meio da audição e, em menor medida, da expressão do canto lírico.

Palavras-chave: Fantástico. Hoffmann. Audição. Música. Todorov.

Abstract: The present work intends to propose a displacement of corporeal senses explored by Hoffmann in the apprehension of the fantastic. Assuming that, in the work of the German author, the themes of the vision prevail, as established by Todorov in his fundamental study of fantastic literature — which would correspond to the fantastic visionary proposed by Italo Calvino, or to the *via regia* of access to the issue, according to Oscar Cesarotto —, this article seeks to verify the place occupied by the faculty of listening, and consequently by music, in the making of the hoffmannian fantastic and in the scenic composition of some of the author’s stories. For this investigation, the analysis of the short story “O ‘Sanctus’”, originally published in 1817, will be carried out with the aid of studies by the theorists listed above, as well as reflections by Karin Volobuef, Fernando R. Moraes Barros and Maria Aparecida Barbosa. As will be demonstrated, in this narrative, the confrontation between the “world that is exactly ours” (according to Todorov) and the inexplicable takes place through listening and, to a lesser extent, through lyrical singing.

Keywords: Fantastic. Hoffmann. Hearing Music Todorov.

No clássico estudo de Tzvetan Todorov sobre a literatura fantástica, Hoffmann, como se sabe, é figura central. Logo no início, o autor alemão serve de exemplo ao que o teórico franco-búlgaro entende por maravilhoso puro (2012, p. 60), gênero no qual os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nas personagens ou no leitor implícito — seria esse o caso do conto “A Princesa Brambilla”, entre outros. Já “O reflexo perdido”, narrativa incluída em *A noite de São Silvestre*, fundamenta a concepção *todoroviana* de uma alegoria abrandada (2012, p. 76), ou seja, uma obra na qual o leitor chega a hesitar entre a interpretação alegórica (inerente a palavras de explícito duplo sentido) e a leitura literal (para Todorov, indispensável à manifestação do fantástico), ainda que o sentido alegórico permaneça possível.

Neste artigo, destaca-se inicialmente a menção a Hoffmann contida no capítulo “Os temas do eu” de *Introdução à Literatura Fantástica*: trata-se da relação estabelecida por Todorov entre a obra *hoffmanniana* e os temas do olhar (2012, p. 128). Partindo do pressuposto de que os olhos constituam o pórtico pelo qual adentra-se a antessala do fantástico (ou o intervalo da hesitação) e, a seguir, o universo do maravilhoso ou do estranho, o estudioso elege o olhar como alicerce da relação entre o homem e o mundo, estrutura que está no coração da narrativa fantástica oitocentista. A visão apresenta-se como o sentido fundamental para a *percepção*, um termo-chave para que se compreenda a concepção *todoroviana* do fantástico. Dele nasce a hesitação constitutiva do gênero, deflagrada na escritura por meio da inserção de locuções “que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito

da enunciação e o enunciado” (TODOROV, 2012, p. 44). Todorov nomeia tal procedimento como modalização e cita como exemplos o advérbio “talvez”, os verbos “parecer” e “sentir”, e formulações como “ter a impressão”, entre outras a espalharem incertezas ao longo da narrativa. Em Hoffmann, a dúvida caracteriza-se pelo “olhar indireto, falseado, subvertido” (TODOROV, 2012, p. 130) que media a relação de personagens/leitores implícitos com o mundo fantástico/maravilhoso/estranho; daí a importância de óculos e do espelho em “A Princesa Bambrilla”, conto cuja construção foi alicerçada pelas gravuras do francês Jacques Callot (1592-1635) — em especial as 24 imagens da coleção intitulada *Balli di Sfesania*, que representam personagens da *Commedia dell’Arte*. Ainda de acordo com o teórico franco-búlgaro, advém da primazia do olhar em Hoffmann a qualidade particularmente reveladora de sua obra.

Também Italo Calvino, em sua seminal recolha de contos fantásticos do século XIX, aponta a visualidade como característica central na obra de Hoffmann. Afirmando que as narrativas fantásticas da primeira metade do século XIX são sinônimos de “contos à la Hoffmann” (CALVINO, 2004, p. 8), o crítico e ficcionista italiano pontua que “O verdadeiro tema do conto fantástico oitocentista é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber, por trás da aparência cotidiana, outro mundo, encantado ou infernal” (CALVINO, 2004, p. 9). Seria esse o fantástico visionário, ao qual filiam-se obras das três primeiras décadas daquele século (entre elas, “O Homem da Areia”, de Hoffmann, bem como inúmeras outras). Tal percepção se contrapõe ao chamado fantástico cotidiano, o qual, de acordo com Calvino, prepondera na segunda metade do século e atinge

seu paroxismo na intangibilidade imaterial de Henry James, com quem o gênero “se torna mais invisível e impalpável do que nunca, mera emanção ou vibração psicológica” (CALVINO, 2004, p. 14). Já Freud, no fundamental ensaio “Das Unheimliche” (1919), relaciona o efeito do infamiliar², encontrado em “O Homem da Areia”, aos olhos — mais especificamente, ao fato de a lendária figura que batiza a narrativa arrancar os olhos de crianças: “a experiência psicanalítica nos lembra que uma angústia assustadora das crianças é o medo de machucar ou perder os olhos. Em muitos adultos essa angústia permanece, e eles não temem tanto ferir outros órgãos quanto os olhos” (FREUD, 2019, p. 67). O psicanalista alemão corrobora Todorov ao atribuir tal efeito a uma “incerteza intelectual” (FREUD, 2019, p. 73).

Karin Volobuef, por sua vez, aponta como sendo central na obra de Hoffmann a vinculação às artes visuais. Referindo-se também a “A Princesa Bambrilla”, a pesquisadora atenta-se às gravuras de Callot utilizadas pelo autor alemão para ilustrar a história de um ator e uma costureira que são arrebatados de suas preocupações diárias e passam a viver papéis de príncipe e princesa em uma esfera maravilhosa. Volobuef (2011, p. 55) determina como fundamental, para a estética *hoffmanniana*, o diálogo em larga escala com a obra do gravurista francês, assim como a de outros

2 Aqui, opta-se pelo termo “infamiliar” concebido por Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares em recente edição do ensaio de 1919, publicado pela editora Autêntica. Os tradutores assim justificam a escolha: “*unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser ‘infamiliar’: do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos” (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 10-11).

pintores, pelo que há de grotesco, cômico, inusitado e exótico nas imagens. Tal procedimento serviria ao propósito de “desestabilizar as certezas do público leitor médio e estimular-lhe o senso crítico” (VOLOBUEF, 2011, p. 56). A conjugação entre escritura e gravuras também responderia ao ímpeto de mesclar gêneros e formas artísticas, próprio do Romantismo no qual Hoffmann está inserido: “Imagem e texto são heterogêneos entre si, mas formam um conjunto que representa o anseio romântico pela totalidade, pela universalidade infinita” (VOLOBUEF, 2011, p. 62).

Pode-se constatar que os temas do olhar ocupam um espaço central na obra hoffmanniana, seja pelos tópicos narrativos, seja por camadas subjacentes de sentido que amplificam a potência do efeito fantástico, bem como do infamiliar, ou seja, por meio do formato escolhido pelo próprio autor para veicular suas publicações. Para Oscar Cesarotto (1996, p. 133), chama atenção a maneira exuberante como a visão, os olhos e o olhar são apresentados nos escritos de Hoffmann, chegando ao ponto de revelar uma compulsão inconsciente, pela obsessividade com que os temas são tratados. No estudo *No olho do Outro - “O Homem da Areia” segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*, Cesarotto articula dados biográficos do autor alemão com a leitura de sua obra também à luz de conceitos psicanalíticos. Em certo ponto, o psicanalista destaca a experiência do fantástico e do infamiliar proporcionada não apenas pela visão, por ele chamada de “a *via regia* de acesso à questão” (CESAROTTO, 1996, p. 133), mas por todos os sentidos corpóreos:

a capacidade tátil da superfície do corpo, a sua totalidade, é passível de experimentar impressões que, por serem desagradáveis, dão aflição.

Digamos, em poucas palavras, que todos os nossos sentidos podem ser por igual afetados pelo *unheimlich*. (CESAROTTO, 1996, p. 133)

Tal afirmação já admite o deslocamento proposto neste trabalho: atribuir à audição, e em particular à audição da música, a qualidade de *via regia* de apreensão do fantástico oitocentista em Hoffmann, em detrimento da visão. Para tanto será utilizado como *corpus* de análise o conto “O ‘Sanctus’”, integrante do ciclo *Peças Noturnas*. À maneira de Oscar Cesarotto, faz-se necessária uma breve recapitulação biográfica do autor alemão, de maneira a se salientar a importância da música em sua trajetória, que foi ainda mais central do que as artes visuais.

Hoffmann, como se sabe, foi um artista de múltiplas facetas. Nascido em 1776 em Königsberg, então capital do Império Alemão, cedo revelou um dom natural para o desenho, que praticou ao longo de toda a vida, e cedo também foi atraído pela música, que a partir da juventude tornou-se seu maior interesse. Entre um expediente e outro como juriconsulto na Prússia do final do século XVIII, o então vivaz e franzino jovem dedicava-se a realizar caricaturas de autoridades e a compor peças curtas para conseguir somas complementares ao magro salário de escriturário. A carreira literária, como lembra Oscar Cesarotto (1996, p. 91), viria apenas mais tarde, a partir do final da década de 1800 — mais especificamente em 1809, quando foi publicado “O Cavaleiro Gluck”. Considerado o primeiro conto acabado de Hoffmann, o texto encena o encontro *post-mortem* entre um narrador e um personagem que afirma ser o compositor Christoph Gluck (1714-1787), já famoso à época. A propósito, as obras iniciais do autor

alemão já empreendiam um intenso diálogo com a música: além de “O Cavaleiro Gluck” constituir-se de um diálogo cujo núcleo é a composição e a interpretação musical, “Don Juan”, conto de 1812, foi fortemente tributário da ópera de mesmo nome composta por Mozart (intitulada *Don Giovanni*, em italiano). O compositor austríaco era o herói de Hoffmann, que chegou a alterar o próprio nome para homenageá-lo: trocou o “Wilhelm” de batismo por “Amadeus”. E a investida oficial na carreira musical ocorreu a partir de 1806, quando Napoleão conquistou a Prússia. Após a dissolução da instituição que o empregava, Hoffmann mudou-se primeiro para Leipzig e depois para Bamberg, em cujo teatro assumiu o posto de diretor. Em paralelo a esse trabalho, exerceu a profissão de crítico e também compôs obras de certo destaque, como o balé *Arlequina* e a ópera *Undine*, com libreto de Friedrich de la Motte Fouqué. A carreira musical, contudo, foi frustrada pela constante necessidade de recursos. Em decorrência disso, em 1816 ele assumiu um posto de conselheiro da corte de apelações em Berlim. Nesta cidade morreu seis anos depois, de sífilis, aos 46 anos.

A incidência da música na obra hoffmanniana vai muito além dos primeiros contos. Da mesma forma que, para Todorov e outros estudiosos, os temas do olhar ocupam posição nuclear na estética do autor, a sonoridade também marca forte presença nessa composição. Tal é o entendimento de Fernando R. Moraes de Barros, para quem, em Hoffmann, “arte dos sons e prosa fictícia misturam-se para formar o composto fértil a partir do qual nascem e crescem suas grávidas peças lítero-musicais” (BARROS, 2021, p. 376). Maria Aparecida Barbosa chama a atenção para a forma como o próprio Hoffmann se referia à composição literária, muitas vezes

utilizando-se do vocabulário musical para qualificá-la. Tratando de “A Princesa Bambrilla”, o autor assim se expressa: “musicalmente, eu diria que falta uma passagem de um tom para o outro, de forma que o novo acorde bata sem as necessárias preliminares. De fato, pode-se dizer que o *capriccio* se inicia com uma dissonância insolúvel” (HOFFMANN apud BARBOSA, 2005, p. 142). Ainda nas palavras de Hoffmann, “a música é a mais romântica de todas as artes” (HOFFMANN apud BARROS, 2021, p. 377).

Da injunção entre composição musical e criação literária advêm algumas das principais obras do fantástico hoffmanniano, em especial aquelas que compõem o ciclo chamado de *Kleisleriana*. O nome tem origem no mestre de capela Johannes Kreisler, desvairado e genial personagem criado por Hoffmann que figura em importantes narrativas como *Sofrimentos musicais do Mestre de Capela Johannes Kreisler* e no romance *Reflexões do gato Murr*. O conjunto das *Kleisleriana* é dividido em duas partes: a primeira, com seis peças, surge a partir de 1810, e algumas delas estão contidas em *Peças de Fantasia à Maneira de Callot: Páginas do Diário de um Entusiasta Viajante*. A segunda parte aparece a partir de 1815 e é composta por sete peças, reunidas no quarto e último volume de *Peças de Fantasia...* em conjunto com *A Noite de São Silvestre*.

Outra narrativa na qual se observa vigoroso entrelaçamento entre as linguagens musical e literária é o conto “O ‘Sanctus’”. Aqui, em particular, tem-se a substituição da *via regia* de acepção do fantástico em Hoffmann. A visão e os temas do olhar cedem lugar à audição, posto que, como se verificará, deve-se à escuta de um relato repleto de portentos a deflagração de eventos inexplicáveis

e a conseqüente hesitação *todoroviana*. Publicado originalmente em 1817, o conto narrado em terceira pessoa inicia-se *in media res*, com um diálogo entabulado por três personagens: um médico, um mestre de capela e o entusiasta viajante, que figura em outros relatos de Hoffmann. Eles discutem a condição de Bettina, uma jovem e talentosíssima cantora que vem sofrendo de um mal inusitado: sua voz está rapidamente perdendo força. No diálogo inicial do relato, o médico acaba de atestar a gravidade do caso, afirmando que ela não poderá mais cantar uma nota sequer, e o mestre de capela mostra-se atônito, pois conta com a moça para interpretar suas composições. Sua exaltada reação já denota o diálogo com o universo musical:

Não cantará mais? Não mais cantará? Como assim? Bettina não poderá mais cantar? A morte de todas as majestosas *canzonette*? Dos maravilhosos *boleros* e *seguidillas* que, tal como um perfume de flor, fluíam de seus lábios? Dela não mais ouviremos um piedoso *Agnus*, um consolador *Benedictus*? Oh! Oh! Mais nenhum *miserere* a me purificar de toda sujeira terrena trazida por pensamentos miseráveis – que, não raro, fazia brotar em mim um inteiro mundo rico de imaculados temas eclesiásticos? Estás a mentir, doutor! (HOFFMANN, 2021, p. 4)

São seguidas as referências a danças, a canções populares e sobretudo a trechos da liturgia eucarística, em torno da qual dá-se o enredo da narrativa. Pois o médico afirma que Bettina começou a apresentar problemas após ter cantado em cerimônias da igreja católica. Neste momento, já se apresenta uma primeira ruptura com as leis conhecidas, posto que a cantora não sofre de nenhuma enfermidade habitual da garganta, e sim de “algo incompreensível”

(HOFFMANN, 2021, p. 6) a reter-lhe a voz. O doutor tem a crença de que se trata de uma doença psíquica a interferir em seu corpo.

Toma a palavra, então, o entusiasta viajante, que afirma ser capaz de esclarecer tudo a respeito do misterioso mal. Após uma peroração sobre as condições da música de então, que havia sido rebaixada “ao nível da precária vida ordinária” (HOFFMANN, 2021, p. 9), declara ter sido Bettina enfeitiçada e encantada, sendo ele próprio o “feiticeiro encantador” (HOFFMANN, 2021, p. 9) responsável pela tragédia de que a cantora foi vítima. Ante a perplexidade de seus interlocutores, o viajante esclarece: durante uma execução da *Missa em Ré Menor* de Haydn conduzida pelo próprio mestre de capela, Bettina, então, participando do coro das sopranos, acaba por ausentar-se justamente durante o *Sanctus*. Indagada pelo entusiasta viajante — que assistia à apresentação e estava próximo a ela — sobre o motivo da saída, a moça afirma ter diversos outros compromissos que demandam sua presença. E ele dispara tratar-se de um pecado: “não fica sem punição aquele que abandona a igreja no decorrer do *Sanctus*” (HOFFMANN, 2021, p. 11). Cabe lembrar que tal peça é de fundamental importância para a oração eucarística. Por constituir a conclusão do rito, não deve ser apenas rezada e tampouco substituída por outro canto. Após o aviso do entusiasta viajante, “que deveria ter sido uma brincadeira” (HOFFMANN, 2021, p. 11), cumpriu-se a profecia. Desde aquele momento, Bettina perdeu a voz.

Tendo capturado a atenção de seus interlocutores, o entusiasta viajante revela que o episódio lembrou-o de uma história lida havia muitos anos. Insere-se então, no conto, uma narrativa emoldurada com tonalidades de fábula trágica, cujos

acontecimentos remontam à guerra dos espanhóis contra os árabes — em especial ao cerco de Granada empreendido por Isabella e Ferdinando de Aragão, no século XV. O relato é centrado na figura da moura Zulema, a “luz do canto de Granada”, que é feita prisioneira e, após converter-se à fé cristã, é rebatizada como Julia. Em certo momento, durante uma missa celebrada na igreja dos acampamentos dos Aragão ao redor da cidade sitiada, Zulema/Julia também esquiva-se de entoar o *Sanctus*: pouco antes do hino, ela sai do coro, convocada pelo som de uma cítara que atravessa o rito e junto à qual ela afirma ter de cantar. Horas depois, a igreja é consumida por um incêndio, e a moça está desaparecida. Aguillar, chefe do exército espanhol, havia se apaixonado por ela e a busca sem sucesso, até que é confrontado por um mouro chamado Hichem — foi ele quem tocou a cítara para atrair Zulema/Julia, a quem também ama, e foi ele o causador do incêndio na igreja para raptá-la. Por meio do árabe, o espanhol descobre que a moça não mais canta: “o som e o canto morreram em seu peito, como que varridos pelo sopro do venenoso Simum” (HOFFMANN, 2021, p. 21). Após sangrentas batalhas contra os mouros e duelos contra Hichem, Aguillar enfim logra reencontrar sua amada, que surge triunfalmente durante o último ataque dos espanhóis. E após ser restituída à fé cristã, ela volta a cantar com força redobrada. O entusiasta viajante encerra seu relato afirmando que Bettina, estando no cômodo adjacente àquele em que ocorre a conversa, decerto os ouviu, o que poderá interferir em sua estranha moléstia: “ponderai sobre o fato de que a doença psíquica de Bettina requer métodos psíquicos e, talvez, minha história” (HOFFMANN, 2021, p. 24), profere

diante de seus interlocutores incrédulos. O médico, figurando na narrativa como arauto do racionalismo, protesta contra o que julga serem mistificações e fantasias. No entanto, prevalece a projeção do entusiasta: meses depois, a jovem cantora está curada e, “com esplêndida voz de sino, cantara *Stabat mater* de Pergolesi” (HOFFMANN, 2021, p. 24), em um desfecho feliz.

Nota-se, por meio dessa breve paráfrase, como “O ‘Sanctus’” propõe um deslocamento do sentido de apreensão do fantástico oitocentista — seja ele determinado pelo intervalo de hesitação conforme Todorov, ou pela incerteza intelectual apontada por Freud. Diferentemente de relatos como “O Homem da Areia” e “A Princesa Bambrilla”, nos quais não apenas prevalecem os temas do olhar, mas prioriza-se o *ver* como *via regia* de apreensão do inacreditável, no conto em análise, tal ocorrência dá-se pelo *ouvir*. Bettina é “amaldiçoada” ao escutar a admoestação do entusiasta viajante durante a missa em que deixa de cantar o *Sanctus*, e depois é “curada” ao entreouvir a história de Zulema/Julia. Pode-se atribuir tais ocorrências ao sugestionamento, ou à interferência no território psíquico da cantora, o que acaba por comprometer seu corpo; contudo, a dúvida e o conseqüente efeito do fantástico prevalecem, o que permite inserir o relato no fantástico puro concebido por Todorov. Após a sobrenaturalidade irromper no paradigma de realidade apresentado pelo conto, não parecem haver soluções definitivas para o impasse. Tampouco trata-se de uma alegoria abrandada, pois não se notam “dois sentidos para as mesmas palavras” (TODOROV, 2012). E sob essa luz, “O ‘Sanctus’” haveria de enquadrar-se com mais precisão na categoria do fantástico cotidiano concebida por Calvino, em detrimento

do fantástico visionário, pois sua fundamentação seria “a mera emanção ou vibração psicológica”; não soa descabido afirmar que a narrativa de Hoffmann já opera como liame entre as duas formas concebidas pelo crítico italiano. O conto também oferece-se a uma leitura pedagógica, tendo em vista que trata de uma condenação ao pecado de se furtar ao canto sacro; dessa forma, atenderia à intenção de Hoffmann de estimular o senso crítico do público leitor médio, conforme apontado por Volobuef.

Complementar a esse deslocamento dos sentidos na acepção do fantástico é a notável dimensão assumida pela música na diegese do conto, em diferentes aspectos. Tem-se as inúmeras menções a compositores e ao vocabulário musical: nomes como os de Palestrina, Haendel, Mozart, além dos já mencionados Haydn e Pergolesi, figuram nas páginas de “O ‘Sanctus’”, assim como os termos técnicos proferidos pelo mestre de capela durante o diálogo. Ademais, vendo-se sem alternativa a não ser também ouvir o relato do entusiasta viajante sobre Zulema/Julia, o compositor predispõe-se a buscar, na história, inspiração para criar uma ópera. Com isso, a narrativa emoldurada é entremeada por comentários a respeito da escritura musical, em uma interlocução que amplia as potências da composição literária. Para exemplificar esse procedimento, observe-se o comentário do mestre de capela após ouvir o trecho do incêndio, do sumiço de Julia e das batalhas entre espanhóis e mouros:

Quando devemos aventurar-nos somente com coisas espirituais no teatro, não ficamos completamente em falta com o amável público se trouxermos à baila um pouco de coral aqui e acolá. Tivesse isso ocorrido, Julia não teria sido uma má

voz. Pensai no duplo estilo no qual ela poderia brilhar! De saída, algumas *romanzas* e, depois, os cantos litúrgico. Já tenho algumas doces canções espanholas e mouras preparadas, sendo que a marcha da vitória dos espanhóis também não está nada ruim. (HOFFMANN, 2021, p. 19)

As inferências acentuam o caráter cênico, portanto artificial, do relato, compondo uma espécie de trilha incidental para ele. Nesse sentido, convém evocar a reflexão de Remo Ceserani a respeito da teatralidade no fantástico, que se deve a “um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, por uma necessidade de criar no leitor um efeito de ‘ilusão’, que também é de um tipo cênico” (CESERANI, 2006, p. 75). Com efeito, ainda que o teórico italiano não comente a respeito de sonoplastia ou de música na composição teatral, é notável o caráter espetaculoso da história de Zulema/Julia no conto de Hoffmann, em especial no desfecho. E o próprio entusiasta viajante salienta esse aspecto sonoro ao longo de sua narração. No momento culminante em que os mouros são acudados pelos espanhóis e se trancam dentro de uma casa de pedra, que então é incendiada, o relato é ruidoso, permeado pelo sobrenatural e marcado pela melodia sacra:

De imediato, as chamas inflamaram-se sobre o teto quando, em meio aos trovões dos canhões, soou uma maravilhosa voz da edificação em chamas: *Sanctus, sanctus, sanctus, / Dominus deus sabaót*. ‘Julia!, Julia!’, bradou Aguillar numa dor inconsolável; então, abriu-se a porta e Julia, vestindo o hábito de uma freira beneditina, emergiu com uma voz ainda mais forte, cantando [...] Por trás dela, os mouros, ajoelhados, cruzavam as mãos sobre o peito, para fazer o sinal da cruz. Assombrados, os espanhóis recuaram e, por

entre suas fileiras, Julia caminhou junto com os mouros rumo à catedral e, ao adentrá-la, entoou: *Benedictus qui venit in nomine Domini*.

Interessa ainda constatar que, mesmo antes de concluir sua história, o narrador intradieético já havia providenciado uma trilha incidental para ela. Em certo momento, após ser interrompido por algum comentário do mestre de capela sobre a composição da ópera, o entusiasta viajante afirma que terá de “empregar uma tonalidade mais cerimoniosa” (HOFFMANN, 2021, p. 19) ao relato e pede a seu interlocutor que toque alguns responsórios de Palestrina que estão entreabertos na estante de partituras do piano. Note-se também que, neste trecho final, a música entoada pela personagem configura o elemento deflagrador do fantástico: o *Sanctus* não apenas restitui a voz dela como também a salva do edifício em chamas. À medida que Zulema/Julia caminha da casa incendiada à catedral, a cena converte-se em uma espécie de milagre — o que é referendado tanto pela conversão imediata dos árabes quanto pelo assombro dos espanhóis que acompanham a cena.

Nessa mesma seara, cabe por fim apontar relações entre “O ‘Sanctus’” e “O Cavaleiro Gluck”, que também admite a expressão do fantástico em meio à esfera musical. Neste conto predomina a dúvida — do leitor e do narrador — sobre a verdadeira natureza daquele que se apresenta como Christoph Gluck: seria o personagem o próprio músico retornando do túmulo, ou um louco? Não é possível sair da incerteza durante todo o relato. No entanto, diferentemente do que ocorre à cantora Bettina, aqui não se tem a audição como catalisadora de eventos inexplicáveis; observa-se,

isso sim, o que para Luciano Souza se configura como um embate ontológico e artístico entre música e literatura — “a primeira sendo puramente irracional, enquanto a segunda (ou as palavras que a sustêm) pertencendo aos domínios da razão” (SOUZA, 2011. p. 29). Neste caso, a música e seu porta-voz, a inquietante figura que diz ser Gluck, estariam associados ao mundo dos sonhos, enquanto a literatura e sua personificação, o narrador, representariam as rígidas e lógicas leis de um “mundo que é exatamente o nosso” (TODOROV, 2012, p. 30). Coadunam com a percepção de Souza os postulados de Irène Bessièrre a respeito do fantástico. Para a estudiosa francesa, o cerne do fantástico, aqui já compreendido como modo e não mais gênero, é a investigação sobre os limites da razão. Portanto, nem imaginação pura, nem racionalidade como antípodas, mas lugar de passagem entre razão e desrazão e desmesura (ou loucura); realidade e irrealdade:

O fantástico não resulta de uma simples divisão psíquica entre razão e imaginação, liberação de uma e restrição da outra, mas da polivalência de signos intelectuais e culturais que se incumbem precisamente de figurar [...] o fantástico dramatiza a distância contínua entre o sujeito e o real, isto porque está sempre vinculado às teorias sobre o conhecimento e às crenças de uma determinada época. [...]. O fantástico marca a medida do real por meio da desmedida. O ceticismo que traça a intimidade entre a razão e a desrazão é o ingrediente obrigatório do inimaginável³. (1974, p. 60)

3 Le fantastique ne résulte pas d'un partage simple de la psyché entre raison et imagination, libération de l'une et contrainte de l'autre, mais de la polyvalence des signes intellectuels et culturels, qui s'attache précisément à figurer (...) le fantastique dramatise la constante distance du sujet au réel, c'est pourquoi, il est toujours lié aux théories sur la connaissance, et aux croyances d'une époque (...) Le fantastique marque la mesure du réel à travers la démesure. Le scepticisme qui seul trace l'intimité de la

Assim, da mesma forma que “O ‘Sanctus’” pode ser lido como uma narrativa prototípica do fantástico cotidiano conforme o define Calvino, “O Cavaleiro Gluck”, entre outras obras de Hoffmann, já apresenta características que atestam qualidade modal do fantástico, mais ampla do que a proposta todoroviana. Trata-se de uma operação diversa daquela contida na narrativa de 1817, pois não temos nela a intimidade entre razão e desrazão mencionada por Bessièrre como central no modo fantástico. Porém, ao apresentarem uma arquitetura do inexplicável em um território totalmente demarcado pela audição e pela música, “O ‘Sanctus’” e, em menor medida, “O Cavaleiro Gluck” referendam a proposta aqui apresentada: a de que, em Hoffmann, o fantástico manifesta-se por temas e procedimentos que não se restringem ao olhar. Não por acaso, são obras que continuam admitindo novas leituras, dois séculos após a morte de seu autor.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Maria Aparecida. “E. T. A. Hoffmann: tradução da música para a forma literária”. *Cadernos De Literatura Em Tradução*, São Paulo: USP, n.6, p. 141-172, dezembro, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49397>. Acesso em: 30 nov. 2021.

BARROS, Fernando R. de Moraes. Do Secreto Sâncrito da Natureza às Noites do Espírito. In: HOFFMANN, E.T.A. *As Tramas do Fantástico*: Contos e novela. Tradução. Fernando R. de Moraes Barros e Lavínia Abranches Viotti. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: La poétique de l’incertain*. Paris: Larousse, 1974.

CALVINO, Italo. “Introdução”. In: CALVINO, Italo. *Contos Fantásticos do Século XIX*. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

raison et de la déraison est l’ingrédient obligé de l’inimaginable. (tradução do autor do artigo)

CESAROTTO, Oscar. *No olho do Outro: O Homem da Areia*, segundo Hoffman, Freud e Gaiman. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

FREUD, Sigmund: *O Infamiliar* [Das Unheimliche] Tradução. Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.

HOFFMANN, E.T.A. *As Tramas do Fantástico: Contos e Novela*. Tradução. Fernando R. de Moraes Barros e Lavínia Abranches Viotti. São Paulo: Perspectiva, 2021.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. "Freud e o Infamiliar". In: IANNI, Gilson; Tavares, Pedro. *O Infamiliar* [Das Unheimliche]. Tradução. Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.

SOUZA, Luciano. "Música e literatura: o romantismo fantástico de E.T.A. Hoffmann em 'O cavaleiro Gluck'". *Revista Pandora Brasil*. São Paulo, n 6, 2011, p. 17-30. Disponível em http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/insolito/luciano.pdf. Acesso em: 02 dez. 2021.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VOLOBUEF, Karin. "E.T.A. Hoffmann e Jacques Callot: A ficção da imagem". *Alere*. Ano 04, v.4, n. 04, p. 53-63, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/545>. Acesso em: 02 dez 2021.