



18
ABUSÕES
ano08

EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos esconjuros e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Periódico quadrimestral, que tem por finalidade a divulgação de artigos, traduções, resenhas, entrevistas, depoimentos, testemunhos, ficção e outras fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional, conforme expresso em seu Editorial Permanente, e publica textos em português, galego, espanhol, francês, italiano, inglês e alemão.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

Líder do GP Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

Regina Michelli

Líder do GP EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 05

DOSSIÊ

BICENTENÁRIO DE MORTE DE E. T. A. HOFFMANN (1822 – 2022)

CRÍTICA MUSICAL NOS DOMÍNIOS DA LITERATURA:
A REFLEXÃO SOBRE MÚSICA NA OBRA *KREISLERIANA*,
DE E.T.A. HOFFMANN 11

KREISLER, O CAGLIOSTRO *KAPPELMEISTER*:
A PRESENÇA DO CHISTE EM DETALHE DA COMPOSIÇÃO
DA PERSONAGEM DE E. T. A. HOFFMANN 42

OUVIR PARA CRER: DESLOCAMENTOS DE SENTIDOS
NA APREENSÃO DO FANTÁSTICO EM “O ‘SANCTUS’” 69

A DIALÉTICA GÓTICO-FANTÁSTICA EM
“A MULHER VAMPIRO”, DE E.T.A. HOFFMANN 88

“OS DUPLOS” DE E. T. A. HOFFMANN:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A FRAGMENTAÇÃO ROMÂNTICA 123

DR. MABUSE, O *DOPPELGÄNGER* DO DR. ALBAN,
DE “*DER MAGNETISEUR*” (1814) 155

ESPÓLIOS DA PSIQUE, DESTROÇOS DA FANTASIA:
O EMBATE ENTRE OS MUNDOS EM “O QUEBRA-NOZES E O REI DOS
CAMUNDOGOS”, DE E.T.A. HOFFMANN 181

O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS:
DE HOFFMANN PARA OS CINEMAS 206

HOFFMANN E O CONTO FANTÁSTICO PORTUGUÊS	251
SANGUE E AREIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE E.T.A. HOFFMANN E MANUEL TEIXEIRA-GOMES	297
ANGELA (1951) COMO APROPRIAÇÃO ANTROPOFÁGICA DE HOFFMANN NO CINEMA BRASILEIRO	320
A RECEPÇÃO DE E.T.A. HOFFMANN NA FRANÇA	338

MISCELÂNEA

ENTREVISTA COM KARIN VOLOBUEF	360
-------------------------------------	-----

APRESENTAÇÃO

André de Sena (UFPE)
Karina Zanelato (IFSP)

Em 2022, comemoramos o bicentenário da morte de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), e nesta edição temática da revista *Abusões*, dedicada à celebração da importância desse grande escritor romântico, apresentamos uma série de artigos que versam sobre os diversos aspectos de suas obras.

Hoffmann, costumeiramente associado ao fantástico e ao macabro, possui uma vasta produção literária que permeia o gótico, o maravilhoso, o insólito e a ficção científica, com fartas doses daquela ironia romântica que consubstanciam a típica binomia dessa série, sendo também nome célebre nos estudos musicais, principalmente quando se olha para as obras de grandes criadores como Offenbach, Schumann e Tchaikovsky. Seu alcance foi tamanho, que é possível encontrar reverberações de seus textos em escritores como Heine, Kafka, Gogol, Dostoiévski, Maupassant, Hawthorne, Poe, Álvares de Azevedo e Machado de Assis, além de ser notável a sua influência no cinema expressionista, como nos filmes *O gabinete do Dr. Caligari* e *Nosferatu*. Também vale ressaltar a relevância do conto “O homem-areia” (“Der Sandmann”) para o desenvolvimento da teoria de Freud sobre o *unheimlich*, ou seja, a presença do inquietante no que se supunha cotidiano e domesticado.

Hoffmann empregou em sua produção recursos estilísticos e temas bastante significativos para a literatura do século XIX – de

certa forma, constituindo o acme de experimentações oriundas da segunda metade do século anterior –, que vão desde a temática do “Doppelgänger”, a exploração da ironia romântica em seus diversos aspectos, o uso de seres artificiais, como bonecas e autômatos, até a vertente mais “realista” da literatura, ao abrir portas para essa série em obras como *A janela do primo*. O escritor trouxe à centralidade de muitas de suas obras os choques entre o artista sensível (o gênio de feitio novaliano) e uma sociedade que a cada dia o relegava mais ao ostracismo.

Neste dossiê, tentamos revelar a poliédrica produção hoffmanniana a partir de estudos e abordagens diversas de especialistas de várias áreas, os quais também refletem essa mesma riqueza ficcional e teórica, já que a série romântica institui-se justamente nesse conúbio entre criatividade autoral, teoria e metaliteratura.

O artigo que abre o volume, “Crítica musical nos domínios da literatura: a reflexão sobre música na obra *Kreisleriana*, de E.T.A. Hoffmann”, percorre os caminhos de Hoffmann na crítica musical, detendo-se na análise do texto “A música instrumental de Beethoven” e a sua importância para os demais textos da *Kreisleriana*. Em seguida, o segundo artigo apresenta uma referência histórica para o personagem Kreisler, propondo como chave de interpretação dessa figura a composição de um chiste combinatório. O terceiro artigo analisa como a audição e a música operam na produção do fantástico no conto “O sanctus”. No quarto artigo, são explorados os recursos estéticos e temáticos do gótico que se anfibolizam com o modo fantástico a partir do conto “A mulher vampiro”. A temática do “Doppelgänger” é

discutida nos artigos cinco e seis que, respectivamente, apresenta a fragmentação romântica do eu nas narrativas de Hoffmann; e compara o texto “Der Magnetiseur – Eine Familienbegebenheit”, de Hoffmann, com a obra cinematográfica *Dr. Mabuse, der Spieler*, de Fritz Lang. A obra *O quebra nozes* é analisada sob diferentes perspectivas nos sétimo e oitavo artigos desta coletânea: o primeiro lê a obra pelo viés psicanalítico, e o segundo compara o conto de Hoffmann ao balé homônimo de Tchaikovsky e ao filme *O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos*, de Lasse Hallström e Joe Johnston. O nono artigo analisa a recepção da obra de Hoffmann em Portugal, principalmente a possível influência do escritor na prosperidade do conto fantástico na década de 1860 no país. Ainda na temática da relação da literatura de Hoffmann com a literatura portuguesa, o décimo artigo compara os contos “Der Sandmann”, de Hoffmann, e “Sede de sangue”, do português Manuel Teixeira-Gomes. No penúltimo artigo do volume, analisa-se, a partir da ideia do antropofagismo do Modernismo brasileiro, o longa-metragem “Angela”, dirigido por Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, baseado no conto “Spielerglück”, de Hoffmann. Por fim, o último artigo apresenta a recepção francesa da literatura de Hoffmann, que estimulou um amplo debate sobre a literatura fantástica no país.

Além dos artigos que apresentam uma rica variedade de abordagens da obra de Hoffmann, este dossiê também traz uma entrevista com Karin Volobuef, professora da UNESP de Araraquara e pesquisadora brasileira renomada da obra de E.T.A. Hoffmann, realizada pelos editores deste número da *Abusões*. A todos, uma boa leitura.

DOSSIÊ

BICENTENÁRIO DE MORTE DE E. T. A. HOFFMANN (1822 – 2022)

DOSSIÊ

BICENTENÁRIO DE MORTE DE E. T. A. HOFFMANN (1822 – 2022)

CRÍTICA MUSICAL NOS DOMÍNIOS DA LITERATURA: A REFLEXÃO SOBRE MÚSICA NA OBRA <i>KREISLERIANA</i> , DE E.T.A. HOFFMANN	11
KREISLER, O CAGLIOSTRO <i>KAPPELMEISTER</i> : A PRESENÇA DO CHISTE EM DETALHE DA COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM DE E. T. A. HOFFMANN	42
OUVIR PARA CRER: DESLOCAMENTOS DE SENTIDOS NA APREENSÃO DO FANTÁSTICO EM “O ‘SANCTUS’”	69
A DIALÉTICA GÓTICO-FANTÁSTICA EM “A MULHER VAMPIRO”, DE E.T.A. HOFFMANN	88
“OS DUPLOS” DE E. T. A. HOFFMANN: CONSIDERAÇÕES SOBRE A FRAGMENTAÇÃO ROMÂNTICA	123
DR. MABUSE, O DOPPELTGÄNGER DO DR. ALBAN, DE “DER MAGNETISEUR” (1814)	155
ESPÓLIOS DA PSIQUE, DESTROÇOS DA FANTASIA: O EMBATE ENTRE OS MUNDOS EM “O QUEBRA-NOZES E O REI DOS CAMUNDOGOS”, DE E.T.A. HOFFMANN	181
<i>O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS</i> : DE HOFFMANN PARA OS CINEMAS	206
HOFFMANN E O CONTO FANTÁSTICO PORTUGUÊS	251
SANGUE E AREIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE E.T.A. HOFFMANN E MANUEL TEIXEIRA-GOMES	297

<i>ANGELA</i> (1951) COMO APROPRIAÇÃO ANTROPOFÁGICA DE HOFFMANN NO CINEMA BRASILEIRO	320
A RECEPÇÃO DE E.T.A. HOFFMANN NA FRANÇA	338

01

CRÍTICA MUSICAL NOS DOMÍNIOS DA LITERATURA: A REFLEXÃO SOBRE MÚSICA NA OBRA *KREISLERIANA*, DE E.T.A. HOFFMANN¹

Beatriz Terreri Stervid

Recebido em 04 set 2021.

Aprovado em 09 mai 2022.

Beatriz T. Stervid

Mestra em Língua e Literatura alemã pela Universidade de São Paulo, 2020.

E-mail: beatrizstervid@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5660437904280961>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6105-3988>

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar uma análise da coletânea *Kreisleriana* n.º. 1-6 (1814), do escritor alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822), com base nos resultados da pesquisa de mestrado (STERVID, 2020) em que foi produzida uma tradução que busca colocar em relevo a discussão sobre música nela desenvolvida. Em primeiro lugar, tratamos da trajetória de Hoffmann no campo da crítica musical e, em seguida, analisamos o quarto texto da coletânea, “A música instrumental de Beethoven”. A partir dos aspectos de crítica musical localizados neste texto, que julgamos ocupar posição central na obra, são analisados os demais textos da *Kreisleriana*, buscando compreender a reflexão sobre música presente neles e pontuando possíveis elementos de crítica musical, encontrados também nas resenhas e textos críticos do autor.

¹ Título em língua estrangeira: “Music criticism in the domains of literature: the reflection on music in E.T.A. Hoffmann’s *Kreisleriana*”.

Palavras-chave: E.T.A. Hoffmann. Crítica musical. Romantismo alemão. Literatura alemã. Estética musical romântica.

Abstract: This article aims to present an analysis of the cycle of text *Kreisleriana no. 1-6* (1814), by the German writer E.T.A. Hoffmann (1776-1822), based on the results of a master's research (STERVID, 2020) in which a translation was produced, which aims to highlight the discussion on music developed in it. First, we deal with Hoffmann's trajectory in the field of music criticism and then we analyze the fourth text of the collection, "Beethoven's Instrumental Music". From the aspects of music criticism found in this text, which is believed to occupy a central position in the work, the other texts of the *Kreisleriana* are analyzed, seeking to understand the reflection on music present in them and pointing out possible elements of music criticism, also found in Hoffmann's reviews and critical texts.

Keywords: E.T.A. Hoffmann. Music criticism. German romanticism. German literature. Romantic musical aesthetics.

INTRODUÇÃO

A intensa ligação de E.T.A. Hoffmann com a música não passa despercebida ao leitor de seus contos e romances, muitos deles permeados por personagens afeitos à música, sejam eles músicos e compositores, como Gluck (no conto "O Cavaleiro Gluck") e Johannes Kreisler (nos textos que compõem a coletânea *Kreisleriana* e no romance *Reflexões do Gato Murr*), sejam diletantes, como o conselheiro Krespel (no conto "Conselheiro Krespel"). Em algumas obras, como em *O Pequeno Zacarias chamado Cinábrio*, esses personagens são secundários e a música não configura como ponto central da narrativa. Em outros, como "O Cavaleiro Gluck",

a narrativa gira em torno desses personagens, responsáveis por suscitar diversas questões próprias da crítica musical de seu tempo.

Assim, tão relevante quanto o elemento fantástico, comumente ressaltado na recepção de sua obra e, em parte, responsável pela projeção do autor para além dos países de língua alemã, a reflexão sobre música na obra literária de Hoffmann tem sido abordada e investigada sistematicamente pela fortuna crítica do autor (CHARLTON, 1989; KREMER, 2009; GESS, 2011, LUBKOHL, 2015).

Tendo atuado como compositor e crítico musical paralelamente à carreira literária, Hoffmann desenvolveu em seus escritos críticos, entre eles ensaios e resenhas a obras musicais, seu pensamento em matéria de estética musical. Essas mesmas ideias, colocadas nas resenhas de forma objetiva e permeadas por análises e exemplos musicais, estão também presentes em muitos de seus textos literários, alguns deles publicados pela primeira vez ao lado das resenhas no periódico musical *Allgemeine Musikalische Zeitung*, portanto elaborados com vistas ao público que acompanhava as discussões que eram postas pela crítica musical.

Entre suas obras em que a inserção na fronteira entre crítica musical e literatura encontra-se mais evidente, está a *Kreisleriana* (1814-1815), coletânea composta de textos que têm em comum a reflexão sobre música, muitos deles publicados originalmente no periódico musical mencionado.

Na pesquisa de mestrado desenvolvida entre 2018 e 2020, nos ocupamos com a tradução dos textos que compõem a primeira parte da *Kreisleriana* – publicada em 1814 no primeiro volume da coletânea *Peças Fantásticas à maneira de Callot (Fantasiestücke*

in Callots Manier) – tendo como base um estudo panorâmico das questões de crítica musical presentes na obra (STERVID, 2020). Com o intuito de divulgar a tradução e os resultados desse estudo, gostaríamos de apresentar aqui uma breve análise desses textos², de forma a evidenciar a reflexão sobre música neles presente.

A CRÍTICA MUSICAL DE HOFFMANN E A *KREISLERIANA* N.º. 1-6

“Minha música – minha pintura – minha escrita” (“Meine Musik – mein Malen – meine Autorschaft”), escreve Hoffmann em 1796, então com vinte anos de idade, a seu amigo de infância Theodor Gottlieb von Hippel (apud STEINECKE, 2009, p. 3). Nessa época, Hoffmann cursava direito em sua cidade natal, Königsberg, porém eram pelas artes que ele nutria verdadeiro interesse, dedicando-se a elas ao longo da vida (em especial, à música e à literatura), paralelamente ao seu trabalho como jurista.

Essa tríade, desde cedo percebida por Hoffmann, forma uma unidade que se faria presente em toda a sua produção artística: em seus textos literários, ao trazer para eles a discussão sobre música e também ao dialogar com as artes visuais, por exemplo com as gravuras de Jacques Callot nos contos das *Peças Fantásticas à maneira de Callot*; em suas composições, mais notadamente em suas óperas, nas quais a unidade entre as artes é mais patente; ou em seus escritos de crítica musical, para os quais o autor traz não apenas a sua escrita literária, mas também dialoga com a reflexão estética desenvolvida no âmbito do romantismo alemão, por escritores como Wackenroder, Friedrich Schlegel e Novalis.

² Optamos por não abordar, na análise, o sexto e último texto da coletânea, “O maquinista perfeito” (“Der vollkommene Machinist”), pois nele são tratados assuntos específicos concernentes à ópera e ao teatro, que não estão no centro das reflexões da *Kreisleriana*.

Em um período de sua vida, após perder seu emprego no tribunal devido à invasão das tropas napoleônicas em 1806, Hoffmann pôde dedicar-se exclusivamente às artes, mais particularmente à música: ao assumir o cargo de diretor musical de um teatro em Bamberg, em 1808, no qual não permaneceu por muito tempo devido a problemas com integrantes da orquestra, ele consegue se estabelecer no cenário musical da cidade, trabalhando como professor de piano e canto e realizando trabalhos de composição para o teatro, entre eles melodramas, óperas, peças instrumentais e peças vocais menores.

É também neste mesmo período que Hoffmann se estabelece como escritor e crítico musical, após publicar no periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* o conto “O Cavaleiro Gluck”, em 1809. A partir de então, Hoffmann começa a trabalhar para o mesmo periódico, publicando apenas resenhas, em um primeiro momento. Após ter-se firmado como crítico musical, ele volta a publicar também outros textos literários, como “Don Juan” e os textos da *Kreisleriana*, nos quais podemos perceber a influência de sua experiência no teatro como regente e compositor, inicialmente em Bamberg e, entre 1813 e 1814, em Dresden e Leipzig.

Portanto, podemos dizer que sua carreira literária tem início a partir de sua carreira musical e, do mesmo modo, seu trabalho como crítico musical se deu a partir de sua escrita literária. Além disso, vale ressaltar que, ao publicar seus contos (como “O Cavaleiro Gluck”, em 1809, e “Don Juan”, em 1813), bem como ensaios críticos de caráter ficcional (como “O poeta e o compositor”, em 1813), em um periódico especializado em música, Hoffmann trouxe sua escrita literária para o domínio da crítica musical. De forma semelhante, ao

publicá-los mais tarde em coletâneas de textos literários – na *Peças Fantásticas à maneira de Callot* (1814) e em *Os irmãos Serapião (Die Serapions brüder, 1819)*, respectivamente – trouxe para o domínio da literatura a reflexão sobre questões pertinentes para a crítica musical da época.

Entre 1809 e 1814, Hoffmann escreveu cerca de trinta resenhas a obras musicais. Trata-se do período em que sua atuação como crítico musical foi mais intensa, já que em 1815 ele voltaria às atividades no tribunal e passaria a dedicar-se mais à literatura, deixando o trabalho de crítico em segundo plano, apesar de publicar até o final da vida outras mais vinte resenhas, aproximadamente. Foi justamente nessa época de maior ocupação com questões de estética musical (não somente devido às resenhas e ensaios críticos, mas também ao trabalho como regente e compositor) que os seis textos da primeira parte da *Kreisleriana* (nomeada *Kreisleriana n.º. 1-6*) foram escritos.

Na introdução à obra, esses textos são apresentados como anotações feitas atrás de folhas de partitura pelo mestre de capela Johannes Kreisler, encontradas entre seu espólio após seu sumiço repentino. Assim, o título da coletânea foi dado em referência a Kreisler, que é ao mesmo tempo personagem e autor ficcional dos textos. Entretanto, essa atribuição só é feita posteriormente à escrita e publicação original dos textos, já que foram publicados de forma independente, entre 1810 e 1814 (diferentemente dos textos da segunda parte, que foram concebidos já tendo em vista à publicação nas *Peças Fantásticas* em 1815).

Além da atribuição da autoria ao mestre de capela Kreisler (que não aparece de forma direta como personagem em todos os textos,

mas é antes uma figura subentendida em toda a obra), os textos da primeira parte da *Kreisleriana* têm em comum a reflexão sobre música e a defesa de ideias também presentes nas resenhas do autor. Dois dos textos foram, inclusive, publicados no *Allgemeine Musikalische Zeitung*: “Sofrimentos musicais do Mestre de capela Johannes Kreisler” (“Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden”) e “Reflexões sobre o elevado valor da música” (“Gedanken über den hohen Wert der Musik”). Já o texto “A música instrumental de Beethoven” (“Beethovens Instrumental musik”) foi elaborado diretamente a partir da união de duas resenhas a obras de Beethoven, contendo o que podemos chamar de cerne do pensamento de Hoffmann acerca da música.

Apesar de tratar mais particularmente da música instrumental, remetendo ao debate acerca desse gênero, as ideias presentes nesse texto podem ser encontradas em vários outros escritos críticos do autor. Na *Kreisleriana* nº. 1-6, ele pode ser considerado um ponto de convergência das reflexões realizadas nos outros textos da coletânea. A seguir, trataremos de suas principais questões, para então analisarmos como elas são abordadas nos demais textos.

A CRÍTICA EM “A MÚSICA INSTRUMENTAL DE BEETHOVEN”

O periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1798-1848) – no qual, como vimos, Hoffmann publicou boa parte de suas resenhas e textos literários de início de carreira (entre eles, textos da *Kreisleriana*) – é considerado o mais importante periódico musical do final do século XVIII e início do XIX, devido não apenas ao fato de ter colaborado na “elevação do nível da discussão musical” (VERMES, 2007, p. 39), como também na divulgação de novas

ideias sobre música, a partir, em especial, da recepção das obras instrumentais de Beethoven, que concentrava o que existia de mais ousado e inovador na época.

Segundo Charlton, a “aceitação do gênio de Beethoven como algo a ser considerado para além de critérios normais” (1989, p. 14) foi a tônica da primeira década do *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Se em um primeiro momento sua música é atacada, por quebrar com os moldes convencionais de composição, aos poucos ela encontra defensores que enxergam nela um nível refinado de elaboração que se contrapõe fortemente à tendência crescente de simplificação da música na época. Esse processo de assimilação das inovações trazidas pela música de Beethoven pode ser considerado um importante impulso do romantismo musical, que começou a se articular a partir da discussão sobre ela (VERMES, 2007, p. 40-41).

Entre os principais defensores de Beethoven está Hoffmann, que, apesar de ter escrito ao todo apenas cinco resenhas dedicadas à sua obra, é tido hoje como um importante contribuidor para a recepção de Beethoven, principalmente pela sua resenha à *Quinta Sinfonia*, publicada em 1810 no *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Essa resenha foi posteriormente unida à resenha aos *Trios Op. 70*, publicada em 1813, dando origem ao texto “A música instrumental de Beethoven”. Nele não foram incluídas as análises musicais “puras”, tornando acessível também ao público leigo as reflexões estéticas presentes nas resenhas.

Na resenha à *Quinta Sinfonia*, Hoffmann justifica a genialidade de Beethoven através de uma análise acurada que transcende as particularidades dessa sinfonia e alcança a discussão mais

ampla sobre música instrumental, como também expõe sobre a necessidade de reflexão e elaboração consciente na composição musical. No trecho a seguir, boa parte acrescentada na elaboração de “A Música instrumental de Beethoven”, vemos a defesa da música de Beethoven a partir do reconhecimento de sua “elevada reflexão” e da “estrutura profunda” de suas composições:

O imponente gênio de Beethoven oprime a plebe musical. Em vão ela se insurge contra ele. Mas os sábios juízes, entreolhando-se com nobres fisionomias, asseguram que, como homens de grande razão e profundo entendimento que são, eles são dignos de que se confie na sua palavra de que ao bom Beethoven não falta nem um pouco de uma rica e viva fantasia, mas ele não sabe como contê-la. Pois não se trataria ali nem um pouco de seleção e configuração dos pensamentos, mas, ao contrário, a partir do tal método genial, ele lançaria tudo do mesmo modo como a fantasia incandescente lhe inspira naquele momento. Mas, e se for apenas às *vossas* fracas visões que escapa a íntima estrutura profunda de toda composição de Beethoven? [...] é apenas por meio de um mergulho muito profundo na Música instrumental de Beethoven que se revela sua elevada reflexão, inseparável do verdadeiro Gênio e nutrida pelo estudo da Arte. (HOFFMANN, 2020, p.170)³

Da mesma forma que o compositor deve ter uma postura reflexiva ao criar sua obra, é necessário que o ouvinte reflita sobre aquilo que ouve para que possa apreciar a complexidade da composição, já que ela não segue fórmulas pré-estabelecidas.

3 As traduções da *Kreisleriana* usadas neste artigo foram elaboradas na pesquisa de mestrado realizada entre 2018 e 2020, no programa de pós-graduação em Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo.

O que para alguns pode parecer aleatório e confuso, para aquele que se dispõe a analisar atentamente é coeso e completo, pois enxerga uma unidade profunda por detrás da heterogeneidade de suas partes.

A organização interna dos movimentos, seu desenvolvimento, orquestração, a forma como eles se sucedem uns aos outros, tudo segue para um único ponto. Mas em especial a íntima relação entre os temas é o que cria aquela unidade que sozinha é capaz de manter o ouvinte em *uma* disposição. Frequentemente, essa relação fica clara para o ouvinte quando ele a escuta a partir da ligação entre dois trechos ou descobre um baixo em comum nos dois diferentes trechos. Mas uma relação mais profunda, que não pode ser demonstrada dessa forma, é comunicada apenas de espírito a espírito e é justamente isso o que predomina entre as passagens dos dois *Allegros* e do *Minueto* e o que anuncia majestosamente a genialidade reflexiva do Mestre. (HOFFMANN, 2020, p. 172-173)

Assim, na análise da *Quinta Sinfonia*, Hoffmann aponta para o trabalho minucioso de elaboração do tema central, que, embora formado por apenas dois compassos, foi utilizado por Beethoven no desenvolvimento de toda a sinfonia. Ao tratar do primeiro movimento, o autor enfatiza o caráter fragmentário da “organização do todo”, devido à alternância de frases curtas realizada por toda a orquestra:

Todas as frases são curtas, quase compostas somente de dois ou três compassos, e são ainda divididas em uma incessante troca entre os instrumentos de sopro e de cordas. Era de se

esperar que de tais elementos pudesse surgir apenas algo fragmentário e inapreensível. Mas, ao invés disso, é justamente essa organização do todo, assim como a constante repetição de frases e acordes isolados, uma atrás da outra, que intensifica o sentimento de um anseio inefável até o mais alto grau. (HOFFMANN, 2020, p. 171)

Também na parte proveniente da resenha aos *Trios* é feita a mesma observação acerca da unidade da composição, em que todos os temas estão ligados à “ideia central”, presente em toda a obra:

Um tema *cantabile* e simples, porém fértil, que pode ser aproveitado nas mais variadas estruturas contrapontísticas, abreviações etc., está na base de todos os movimentos. Todos os temas secundários e todas as figuras estão intimamente relacionados com a ideia central, fazendo com que tudo se entrelace e se ordene em direção à mais elevada unidade entre todos os instrumentos. Assim é a estrutura do todo. (HOFFMANN, 2020, p. 174)

Para que haja a percepção da unidade profunda da obra de arte faz-se necessário, portanto, um ouvinte que reflete sobre o material sonoro e busca entender o funcionamento interno da composição a partir dos recursos que ela própria apresenta. Essa defesa da reflexão ou lucidez (*Besonnenheit*) na recepção e na criação de música – que deveria acompanhar a inspiração (*Begeisterung*), no caso do processo criativo⁴ – pode ser mais bem entendida a partir da consideração da situação da música e da crítica musical no final

4 Podemos verificar na concepção de gênio defendida por Hoffmann como aquele que é capaz de unir inspiração (*Begeisterung*) e reflexão (*Besonnenheit*) a base da ironia romântica, como teorizada por Friedrich Schlegel (VERMES, 2007, p. 59) e (STERVID, 2020, p. 28-29).

do século XVIII e início do XIX, em que se verificava um crescente interesse do público e da crítica por obras de fácil apreensão, ou seja, de obras que não demandavam muita elaboração intelectual por parte do compositor e muito menos do ouvinte.

Ao longo do século XVIII, seguindo as mudanças sociais ligadas à consolidação da classe burguesa, a produção de música saiu dos domínios do Estado (corte) ou da Igreja, nos quais estava sujeita às funções específicas que exercia, e passou a estar subordinada às leis de mercado e, portanto, ao gosto da burguesia, consumidora de música. Se por um lado a reflexão estética havia, com Kant, chegado ao postulado de autonomia da arte, por outro a música (e arte, em geral) continuava sujeita ao gosto do público, que buscava uma música que “mobiliza pelos sentidos” (VERMES, 2007, p. 33) e que pouco acrescenta em termos estéticos.

Tendo em vista que também a crítica musical seguia essa mesma tendência de simplificação, buscando atender ao gosto do público, surge a iniciativa por parte de alguns críticos (em especial do *Allgemeine Musikalische Zeitung*) de elevar a discussão sobre música (VERMES, 2007, p. 39-40). Assim, vemos nos escritos críticos de Hoffmann, incluindo a *Kreisleriana*, a crítica constante e veemente à simplificação e banalização da música na performance e na apreciação musical.

Em “A música instrumental de Beethoven”, além de defender a necessidade de reflexão na criação e recepção musical (postura oposta daquele que enxerga a música como “divertimento” ou “passatempo em horas vazias”), o autor coloca-se contra a ênfase no virtuosismo, que retira o foco da música em si e o traz para a

habilidade técnica do intérprete, que se serve da música para a “própria ostentação”:

No que tange a essa dificuldade, a execução correta e cômoda das composições de Beethoven exige nada menos que ele seja compreendido, que se adentre profundamente em seu ser, que na consciência da própria grandeza se tenha a ousadia de pisar no círculo das aparições mágicas conjuradas pela sua poderosa magia. Quem não sente essa grandeza dentro de si, quem não enxerga a sagrada Música senão como divertimento, como passatempo em horas vazias, útil para o estímulo momentâneo de ouvidos obtusos ou para a própria ostentação, que permaneça longe disso. (HOFFMANN, 2020, p. 175)

Ao contrário do que se verificava com os chamados *virtuosi*, populares entre o grande público, o “verdadeiro artista” seria para Hoffmann aquele que busca compreender a obra para então transmiti-la ao ouvinte segundo a “intenção” do compositor, sem se sobrepôr à música:

O verdadeiro artista vive apenas na obra que ele apreendeu e que agora apresenta segundo a intenção do Mestre. Ele recusa que sua personalidade de alguma forma se faça presente; todos os seus esforços são empregados para trazer à vida, brilhando em mil cores, todas as imagens e aparições grandiosas e graciosas que o Mestre encerrou com força mágica em sua obra, fazendo com que elas envolvam o ser humano em círculos luminosos e rutilantes e – inflamando sua fantasia, seu ânimo mais íntimo – o leve em rápidos voos ao longínquo Reino espiritual dos Sons. (HOFFMANN, 2020, p. 175)

Assim, Hoffmann sugere nesse texto (bem também em outros da *Kreisleriana*, como veremos) uma postura ideal frente à música, tanto por parte do artista quanto do ouvinte. Para ele, a música seria como um meio de transcendência, pois ligaria o ser humano a um “reino espiritual”, acessível através da experiência estética proporcionada por ela. Isso seria mais facilmente verificável em seu estado “puro”, ou seja, na música instrumental, cujo caráter vago e impreciso lhe conferiria o *status* de arte mais autônoma (ou mais “romântica”), visto não estar subordinada às “limitações” da poesia (as palavras, na música vocal). Deste modo, por não nos limitar a “sentimentos determinados”, ela seria capaz de nos revelar um “reino desconhecido”, superior ao “mundo exterior sensível”:

Quando se fala da Música como uma arte autônoma, não deveria sempre se referir apenas à Música instrumental? Desprezando toda ajuda, toda mescla com outra arte (a poesia), ela exprime de forma pura sua essência característica, somente reconhecível nela. Ela é a mais romântica de todas as artes, quase se poderia dizer, a única verdadeiramente romântica, pois sua única ocupação é o Infinito. A lira de Orfeu abriu os portões do Orco. A Música abre ao ser humano um reino desconhecido, um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior sensível que o circunda e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos *determinados* para se entregar a um anseio inexprimível. (HOFFMANN, 2020, p. 168)

Um dos principais pontos presentes na reflexão realizada nesse texto, que o fez ser considerado, inclusive, um texto basilar para se compreender a estética musical romântica, é a defesa da autonomia estética da música. Até o final do século XVIII, a música

instrumental era em geral considerada uma arte inferior às outras, por ser incapaz de imitar a natureza (como a pintura) ou transmitir conceitos (como a poesia), ideia que mudou paulatinamente ao longo do século XVIII, em um processo de legitimação estética da música (VIDEIRA, 2009). No trecho acima, Hoffmann defende que, justamente por não ser capaz de expressar “sentimentos determinados” devido ao seu caráter impreciso, a música deveria ser considerada uma arte elevada e até mesmo superior, já que sua imprecisão é o que a torna a arte mais autônoma e, logo, mais próxima do “reino desconhecido” e mais propícia a levar o ser humano à experiência de transcendência.

Portanto, o que era antes visto como desvantagem da música instrumental (a impossibilidade de tratar de conceitos e objetos) é declarado como qualidade essencial da arte musical. Segundo Dahlhaus, trata-se de uma mudança de paradigma no pensamento sobre música, que representou “não uma mera mudança de estilo ou de formas musicais e técnicas, mas sim uma mudança fundamental daquilo que a música é e significa ou de como ela é apreendida” (DAHLHAUS, 1994, p. 7 – tradução nossa). Já que a música deveria ser então apreciada a partir dela mesma, de sua estrutura, e não a partir de elementos externos a ela, coloca-se a necessidade, de um ouvinte ativo, que analisa aquilo que ouve, como Hoffmann defende em “A música instrumental de Beethoven”.

A legitimação estética da música instrumental foi possível graças às novas ideias acerca da arte, principalmente a partir do pensamento de Kant sobre a autonomia da arte e da valorização da interioridade subjetiva na reflexão filosófica romântica. Apesar de não ter sido o primeiro a defender a música instrumental como

arte autônoma – visto que autores como Wackenroder e Tieck abordaram também essa questão – Hoffmann traz exemplos musicais concretos, estabelecendo “um elo entre a crítica romântica – que não encontrara inicialmente um repertório romântico musical equivalente – e uma música na qual tal abordagem é plenamente pertinente” (VERMES, 2007, p. 41). É assim que vemos Hoffmann utilizar reiteradamente o adjetivo “romântico”, remetendo à reflexão sobre arte realizada no primeiro romantismo alemão, em especial por Schelling, Novalis e Friedrich Schlegel:

A Música de Beethoven move a alavanca do temor, do arrepio, do pavor, da dor e assim desperta aquele anseio infinito, essência do Romantismo. Ele é, portanto, um compositor puramente romântico. Não seria, então, por esse motivo que ele tem menos êxito com a música vocal, que não proporciona o caráter do anseio indeterminado, mas apresenta apenas afetos que, sentidos no Reino do Infinito, são determinados por meio de palavras? (HOFFMANN, 2020, p. 170)

A busca pelo Infinito (*das Unendliche*) por meio da obra de arte remete igualmente ao pensamento romântico, mais particularmente a filosofia da natureza de Schelling⁵, que coloca a unidade, a união com o Absoluto, próprio de uma esfera ideal (o “Reino do Infinito”, em Hoffmann), como algo a ser buscado na obra de arte. Entretanto, essa união não é de fato concretizada, permanecendo o sentimento de nostalgia ou anseio (*Sehnsucht*) pela esfera ideal, o que marca a busca romântica por transcendência.

5 Segundo Bornheim, as ideias sobre arte desenvolvidas por Schelling podem ser consideradas a “doutrina oficial do Romantismo em matéria de estética” (BORNHEIM, 2013, p. 105).

Ao usar o termo “romântico” para caracterizar a música, Hoffmann se refere ao seu caráter espiritual e transcendente, que deveria ser tido como algo essencial a ela, determinando a postura a ser assumida na criação e recepção musical. Deste modo, não se trata de uma referência a um estilo ou programa estético específico, mas sim de uma qualidade estética que pode ser encontrada em qualquer época (PIKULIK, 2000, p. 78), tanto em Beethoven, quanto em Haydn e Mozart, já que teriam a “mesma compreensão íntima da essência característica da arte” (VIDEIRA, 2009, p. 149), embora em grau progressivo.

Assim, em “A música instrumental de Beethoven”, Hoffmann defende o que considera como a postura ideal do artista e do público (ouvinte) frente à música. Para ele, sendo ela um meio de transcendência espiritual, e não um entretenimento em “horas vazias”, tanto intérprete quanto ouvinte deveriam se esforçar por compreender a obra (como concebida pelo compositor) quase como em espírito de devoção religiosa. Essa defesa está no centro da *Kreiseriana* e encontra-se nos demais textos com diferentes enfoques, como veremos a seguir.

A DEFESA DA MÚSICA COMO ARTE “ROMÂNTICA” NA *KREISLERIANA*

Nos seis textos que compõem a *Kreiseriana*, vemos o uso dos mesmos termos que remetem à reflexão filosófica-literária do romantismo alemão, em especial nos trechos em que há a caracterização da música como meio de transcendência espiritual. Em “Ombra Adorata”, segundo texto da coletânea, a música é descrita como a língua do “reino espiritual romântico

e desconhecido” [die Sprache jenes unbekanntes romantischen Geisterreichs], que faz como que o ser humano seja preenchido de um “anseio infinito e inefável” [mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen]:

Que maravilha suprema é a Música! Como o ser humano é pouco capaz de perscrutar seus segredos profundos! – Mas, afinal, não mora a Música em seu peito e preenche seu íntimo com visões graciosas, de tal forma que toda a sua mente se volta a elas e já neste mundo uma nova e iluminada vida retira-lhe a impetuosidade, o deprimente tormento terreno? – Sim, ele é tomado por um poder divino e, entregando-se àquilo que o Espírito lhe excita com ânimo ingênuo e devoto, ele é capaz de falar a língua daquele reino espiritual romântico e desconhecido. Inconsciente, como o aprendiz que leu em voz alta algo do livro de magia de seu mestre, ele chama todas as visões sublimes de dentro de seu ser e então elas voam através da vida em círculos de dança resplandecentes. Aquele que é capaz de vê-las é preenchido por um anseio infinito e inefável. (HOFFMANN, 2020, p. 158)

Neste texto, é estabelecido um contraste entre o caráter elevado, sublime da música e o “deprimente tormento terreno”: sentindo-se abatido, o Mestre de Capela Kreisler encontrava-se incapaz de reger a orquestra, mas seu estado de ânimo muda subitamente ao escutar uma ária, cujas notas o “consolavam, como se descessem de outro mundo”. Assim, a música é tida como o meio de se atingir, na terra, esse mundo superior:

A pausa deve ter durado muito, quando finalmente começou o ritornelo de uma ária delicadamente conduzida. Em sons simples, mas que penetravam

no fundo da alma, parecia falar sobre o anseio com o qual a alma devota se eleva ao céu e reencontra tudo aquilo que lhe é caro e que lhe foi tirado na Terra. Então, como uma luz celestial, a voz límpida de uma mulher brilhou, destacando-se da orquestra. [...] Quem é capaz de descrever a emoção de que fui tomado! – Como a dor que corroía meu íntimo se dissolveu num anseio melancólico, derramando bálsamo celestial em todas as feridas! Tudo havia sido esquecido e eu escutava, simplesmente enlevado, os sons que me envolviam e me consolavam, como se descessem de outro mundo. (HOFFMANN, 2020, p. 159)

A partir da narração dessa experiência de audição – em que Kreisler, tendo consciência do caráter espiritual e autônomo da música, pôde apreciá-la e usufruir dos efeitos do que poderíamos chamar de “prazer estético” – é abordada a importância de um tratamento melódico adequado: já que a ornamentação exagerada leva à ênfase no virtuosismo do intérprete, deixando a música em segundo plano, Hoffmann defende a simplicidade da melodia como aspecto importante para a experiência de transcendência.

Tudo nessa simples composição segue de forma tão singela e natural! As frases se movimentam apenas na tônica e na dominante; nenhuma modulação gritante; nenhuma figura forçada; o canto flui como uma correnteza prateada entre flores luminosas. Mas não é justamente isso a magia secreta que esteve à disposição do Mestre para que ele pudesse dar à melodia mais simples, à estrutura mais singela, o poder indescritível do efeito mais irresistível sobre todo ânimo sensível? Nos melismas maravilhosamente claros e precisos a alma voa com asas céleres por entre as nuvens reluzentes – é o júbilo exaltado de

espíritos iluminados. A composição exige, como toda aquela que foi sentida pelo Mestre no fundo de seu íntimo, que seja também compreendida profundamente e apresentada com o ânimo, eu diria, com a ideia nítida de transcendência que a melodia contém em si. (HOFFMANN, 2020, p. 160)

Assim como em *Ombra adorata*, essa questão pode ser também encontrada em outros escritos do autor, como nas resenhas das óperas *Iphigénie en Aulide* de Gluck (1810) e *Sofonisba* de Paer (1811) e no ensaio *Über einen Ausspruch Sacchini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik* (“Sobre uma afirmação de Sacchini e sobre o denominado efeito na música”, 1814). Nelas vemos a crítica ao tratamento melódico na música italiana da época, que, para Hoffmann, faria uso excessivo de ornamentos a fim de exibir a habilidade técnica do cantor.

Também no quinto texto, “Höchst zerstreute Gedanken” (“Reflexões extremamente dispersas”) – que, semelhante à própria estrutura da *Kreiseriana*, é composto de pequenos fragmentos que dialogam entre si e com os outros textos da coletânea – encontramos a ideia da música como arte elevada, que nos liga a algo superior. No fragmento a seguir, ela é descrita como o “Sânscrito da Natureza articulado em sons”, capaz de suscitar um “horror profundo”, causado pela percepção de seu caráter misterioso e místico, como em “A música instrumental de Beethoven”:

Há momentos – principalmente quando imerso nas obras do grande Sebastian Bach – em que as proporções numéricas musicais, as regras místicas do contraponto suscitam em mim um horror profundo. – Música! – com misterioso

arrepio, com pavor eu pronuncio o teu nome! – Sânscrito da Natureza articulado em sons! – O não-iniciado o repete balbuciando em sons infantis – o macaqueador herege afunda-se em seu próprio escárnio. (HOFFMANN, 2020, p. 178)

Aquele que não consegue apreciar as “proporções numéricas musicais” ou “as regras místicas do contraponto”, ou seja, que não busca analisar a música em uma postura reflexiva, não seria capaz de compreender a sua essência. A necessidade de reflexão na audição e criação musical, defendida em “A música instrumental de Beethoven”, é também abordada no fragmento das “Reflexões extremamente dispersas” em que é contada e criticada uma anedota da composição de *Don Giovanni*, segundo a qual Mozart teria composto a abertura dessa ópera na noite anterior de sua apresentação. Tendo em vista a complexidade da composição, em que há a alusão aos principais temas desenvolvidos ao longo da ópera, ela deveria ter sido concebida já há muito tempo por Mozart e aprimorada em seu “íntimo”, num processo de reflexão⁶:

Então, será que o Mestre não teria levado o *Don Giovanni* há muito tempo em sua alma – sua obra mais profunda, composta para seus amigos, ou seja, para aqueles que o compreendiam em sua intimidade? E será que em seu espírito ele não teria organizado e aprimorado o Todo, com todas as suas expressões majestosas cheias de personalidade, fazendo com que ele já estivesse ali como em uma fundição sem defeitos? Então, será que a abertura de todas as aberturas, na qual todos os motivos da ópera já estão indicados tão majestosa e vivamente,

6 Coloca-se aqui também a questão da unidade da obra musical (abordada também na análise da *Quinta Sinfonia* de Beethoven). Segundo Charlton, a antecipação dos temas da ópera em sua abertura era um novo recurso que apenas há pouco tempo havia sido aceito (CHARLTON, 1989, p. 171).

já não estaria tão pronta quanto o resto da obra no momento em que Mozart apanhou a pena para escrever? Se tal anedota fosse verdadeira, então, com o atraso da escrita, Mozart provavelmente pregou uma peça em seus amigos, que teriam falado sempre da composição da abertura. Pois lhe deve ter parecido patética a preocupação de que ele poderia não encontrar a hora propícia para a atividade que era agora mecânica, a saber, a escrita da obra recebida no instante da consagração e apreendida no íntimo. (HOFFMANN, 2020, p. 178)

Em oposição à visão do artista sobre a arte, que a entende como algo elevado, transcendente e digno de elaboração intelectual, é feita a crítica à postura oposta, ou seja, a sua banalização. No primeiro texto da *Kreiseriana*, “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden” (“Os sofrimentos musicais do mestre de capela Johannes Kreisler”), critica-se a apropriação da música como entretenimento e símbolo de status pela sociedade burguesa, a partir da narração de um encontro festivo, em que ao lado da mesa de carteadado e do ponche, toca-se um pouco de música para a exibição dos talentos e para a diversão dos convidados:

O Conselheiro Röderlein é um homem rico; em seus *dinés* quadrimestrais ele serve os melhores vinhos, os mais finos pratos, tudo é ordenado da forma mais elegante e aqueles que não se divertem divinamente em seus chás não têm nenhuma compostura, nenhum espírito e, principalmente, nenhum gosto pela Arte. Isso porque também ela é tida em conta. Ao lado do chá, ponche, vinho, aperitivos etc. sempre é apresentado um pouco de música, que – assim como os comes e bebes – é consumida muito confortavelmente pela sociedade elegante. (HOFFMANN, 2020, p. 152)

A cena é narrada em primeira pessoa por Kreisler, que, por ser o professor de música dos anfitriões, acompanha ao piano as apresentações vocais. No trecho a seguir, uma das participantes da festa não aceita as sugestões feitas por Kreisler de que cantasse uma ária tecnicamente mais fácil, e escolhe a famosa ária da Rainha da Noite, da ópera *A flauta mágica*, de Mozart, ária conhecida pela sua dificuldade técnica.

Durante a apresentação, a Conselheira de Finanças Eberstein deu a entender pigarreando e acompanhando com um canto baixinho: ‘também sei cantar’. Senhorita Nanette diz: ‘Mas, querida Conselheira, agora a senhora também precisa nos deixar ouvir sua divina voz’. Surge um novo tumulto. Está com pigarro, não sabe nada de cor! Gottlieb chega vergado sob o peso das partituras: folheia-se e folheia-se. Primeiro ela quer cantar ‘Der Hölle Rache’ etc., depois ‘Hebe, sieh’ etc., depois ‘Ach ich liebte’ etc. Apavorado, sugiro ‘Ein Veilchen auf der Wiese’. Mas ela gosta do gênero elevado, quer se mostrar e escolhe a ária da Constanze. – Oh, grite, pie, grunha, mie, gargareje, gema, tremule, trine à vontade; chego no fortíssimo e toco com tal força a ponto de me ensurdecer. – Oh Satã, Satã! Qual de seus espíritos infernais entrou nesta garganta e agora aperta, espreme e puxa todas as notas? (HOFFMANN, 2020, p. 152)

Assim, vemos que as apresentações musicais nesse contexto têm como pano de fundo a exibição e afirmação do status social, e pouco têm a ver com a apreciação musical em si. A crítica ao modo como a música era apropriada pela sociedade está relacionada não somente às simplificações e banalizações então notadas por Hoffmann e outros críticos (na recepção e discussão

sobre música), mas também à questão da música como arte autônoma: se por um lado há a consciência, por parte do artista, de que ela não deveria servir a um propósito que não esteja nela mesma, por outro ela é usada como meio de ostentação ou como forma de entretenimento.

Diante dessa situação, Kreisler sofre silenciosamente, pois seria o único que compreenderia a essência da música. Ele pode ser considerado, portanto, a figura idealizada do artista romântico, incompreendido pela sociedade, da mesma forma que ele não consegue compreendê-la:

Deve-se, pois, torturar com música o músico honesto como fui hoje torturado e sou tantas vezes? De fato, contra nenhuma arte são feitos tantos malditos abusos quanto contra a sublime e santa Música, tão facilmente profanada em sua delicada essência! Tendes verdadeiro talento, verdadeira sensibilidade artística: bom, então aprendei Música, realizai algo de digno à Arte e entregai vosso talento ao Sagrado, na medida certa. Quereis, ao contrário, cacarejar: bem, então fazei isso para vós e entre vós e não torturem com isso o Mestre de Capela Kreisler ou outros. (HOFFMANN, 2020, p. 155)

No terceiro texto “Gedanken über den hohen Wert der Musik” (“Reflexões sobre o elevado valor da música”), encontramos igualmente a crítica às concepções sobre a música e a arte em geral, bem como sobre o artista, presentes no discurso do típico burguês ou “filisteu”, que, em conformidade com o pensamento iluminista, busca na arte uma utilidade para a sociedade. O “elevado valor” da música estaria em sua finalidade de servir

à instrução geral ou à distração nos momentos de lazer e seria inferior às atividades mais “úteis”, discurso que é ridicularizado por meio do tom irônico do texto:

A finalidade da arte em geral não é outra senão proporcionar ao ser humano um divertimento agradável e distraí-lo aprazivelmente dos afazeres sérios, ou antes, dos únicos decentes, ou seja, aqueles que lhe conferem pão e honra na sociedade. Desse modo, ele pode depois retornar com o dobro de atenção e esforço à verdadeira finalidade de sua existência, isto é, ser um eficiente trabalhador no moinho da sociedade e (permanece na metáfora) rodar e se deixar girar. E nenhuma arte está mais apta a atingir essa finalidade do que a música. (HOFFMANN, 2020, p. 162)

Ao longo do texto são descritas as várias formas como a música pode servir à finalidade de ser um “divertimento agradável”, desde o descanso das atividades “sérias” e a instrução das crianças, até as festas e os concertos, que são tidos como oportunidade de socialização e não de apreciação de música:

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

de se cair na poesia, da qual deve se resguardar todo aquele que preze por sua honra civil! (HOFFMANN, 2020, p. 164)

A ideia de que a arte deveria ser útil e ao mesmo tempo agradável – ideia contida no “prodesse et delectare” (ser útil e agradar), proveniente da poética horaciana – contrapõe-se à concepção de “autonomia” da arte, ou seja, de sua liberdade em relação a todo propósito externo a ela. É também abordada nesse texto a defesa da música instrumental (que, como vimos na análise da “Música instrumental de Beethoven”, pode ser entendida como consequência da busca por pensar a música como arte autônoma), porém por meio de um discurso “às avessas”. A música instrumental seria superior não por ser mais “autônoma” e, deste modo, nos transpor ao “reino do infinito”, como diria o artista, mas sim por não conter nenhum pensamento imoral, contido na poesia:

Seguramente outra bela vantagem da música sobre qualquer outra arte é que ela, em sua pureza (sem interferência da poesia), é completamente moral e, portanto, de forma alguma exerce influência prejudicial à tenra juventude. Confiante, certo chefe de polícia atestou ao criador de um novo instrumento que ali não havia nada contrário à sociedade, à religião e aos bons costumes; com a mesma confiança, todo mestre de música pode assegurar de antemão ao papai e à mamãe de que a nova sonata não contém um pensamento imoral sequer. (HOFFMANN, 2020, p. 164)

Portanto, as ideias sobre música defendidas por Hoffmann na *Kreisleriana* são desenvolvidas neste texto a partir da exposição irônica do pensamento do burguês. Nele podemos ainda encontrar a suposta visão da sociedade sobre o artista,

que o consideraria um indivíduo propenso à loucura, devido à excentricidade de suas ideias: “Alguns desses infelizes parasitas despertam muito tarde de seu equívoco e assim chegam realmente à loucura, o que se pode verificar facilmente nas suas declarações sobre a arte” (HOFFMANN, 2020, p.164). A concepção de arte tida pelo artista, considerada na coletânea como superior à visão estreita e mesquinha da sociedade, é exposta de forma pejorativa no discurso do burguês, que emprega os mesmos termos utilizados ao longo da obra, no tratamento da música como meio de transcendência:

Eles dizem, pois, que a arte permitiria ao ser humano vislumbrar seu princípio mais elevado e levá-lo-ia de suas tolas atividades e ações da vida comum até o templo de Isis, onde a natureza falaria com ele em sons sagrados, nunca antes ouvidos, mas ainda assim compreensíveis. Estes loucos nutrem ainda opiniões estranhíssimas sobre a música: chamam-na de a mais romântica das artes, já que sua única ocupação seria o infinito, o misterioso sânscrito da natureza articulado em sons, que preencheria o peito do ser humano com um anseio infinito, e apenas nela ele entenderia a sublime canção das árvores, das flores, dos animais, das pedras, das águas! (HOFFMANN, 2020, p. 165)

A ligação do artista com a loucura pode ser entendida como consequência da perspectiva distorcida do “filisteu”, que não compreenderia a visão “mais profunda” do artista acerca da arte. Segundo Pikulik, os românticos enxergavam o filisteu como a “encarnação da normalidade” (1979, p. 141), por seguirem irrefletidamente as convenções sociais. Sua postura frente à

arte teria levado à sua “profanação”, enquanto o artista, embora pareça louco para a sociedade, teria uma postura mais adequada, fruto de uma visão mais lúcida sobre arte. Logo, é em oposição à caricatura do típico burguês que a figura do artista ideal é estabelecida, apesar da possibilidade de também a considerarmos como uma caricatura.

Como vimos, no texto “Os sofrimentos musicais do mestre de capela Johannes Kreisler”, vemos claramente o contraste entre a postura do burguês, que utiliza a música como simples divertimento, e do artista, que busca vivenciá-la com consciência e devotamento. Assim, através do personagem Kreisler – apesar de nem sempre apresentado como uma figura positiva –, Hoffmann expõe tanto suas ideias relacionadas à crítica musical (como a defesa da música instrumental), quanto o que julgava ser a postura ideal em relação à música. Ao tocar as *Variações Goldberg* de J.S. Bach, após o término da festa, Kreisler vivencia a experiência de transcendência, descrita como uma espécie de distanciamento do mundo real e entrada no reino da fantasia, possível graças ao entendimento da essência da música:

De repente, as pequenas folhas expandiram-se e se tornaram páginas gigantes em que estavam escritas mil imitações e execuções daquele tema, que eu devia tocar à primeira vista. As notas tornavam-se vivas e cintilavam e saltavam ao meu redor. Fogo eletrizante seguia das pontas dos dedos para as teclas. O espírito de que provinha excede os pensamentos – tomado por um forte aroma, todo o salão estava suspenso. As velas queimavam cada vez mais tênues – ora aparecia um nariz, ora um par de olhos; mas eles desapareciam

logo em seguida. Então, por fim, fiquei sentado sozinho com meu Sebastian Bach e fui servido por Gottlieb como por um *spiritu familiari!* (HOFFMANN, 2020, p. 154-155)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo sido reunidos por tratarem das mesmas questões relacionadas à música, os textos da primeira parte da *Kreisleriana* formam uma unidade. Embora alguns contenham reflexões específicas – como é o caso de “Ombra adorata” e “O maquinista perfeito”, em que vemos a discussão sobre a ornamentação na música vocal e sobre a ilusão (ou “efeito total”) na ópera, respectivamente – eles trazem como ponto central a defesa da música como arte “romântica”, que, como foi visto, está relacionada à necessidade, sentida por Hoffmann e outros críticos contemporâneos, de criar, ouvir e refletir sobre música de forma lúcida e consciente de seu caráter autônomo.

A afinidade desses textos com a crítica musical do autor pode nos levar a questionar se com *Kreisleriana* estaríamos diante de uma literatura que trata de questões musicais ou uma crítica musical que é expressa em forma de literatura. A nosso ver, não seria possível enquadrá-los em um gênero específico, pois isso significaria colocar uma dimensão acima da outra e, assim, separar o Hoffmann poeta do Hoffmann compositor-crítico. Além disso, podemos entender a *Kreisleriana* dentro da proposta romântica de dissolução da fronteira entre os gêneros, em especial entre literatura e filosofia ou entre literatura e crítica (STERVID, 2020, p. 34).

A crítica musical de Hoffmann colaborou para o desenvolvimento de um novo discurso sobre música, não apenas

pela sua reflexão estética, mas também pela forma em que foi realizada, influenciando compositores e críticos, como, por exemplo, Robert Schumann, que buscou igualmente escrever seus textos críticos por meio da linguagem literária. Sua crítica, portanto, releva a tentativa de elevar o nível da discussão no âmbito musical, da mesma forma que se coloca, na *Kreisleriana*, a busca por elevar a compreensão sobre música.

REFERÊNCIAS

- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: Guinsburg, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 75-111.
- CHARLTON, David (Ed.). *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- GESS, Nicola. *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 2011.
- HOFFMANN, E.T.A. *Schriften zur Musik. Nachlese*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- HOFFMANN, E.T.A. Kreisleriana Nro. 1-6. In: HOFFMANN, E.T.A. *Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006.
- HOFFMANN, E.T.A. Kreisleriana Nro. 1-6. In: STERVID, B.T. *Entre ficção e crítica musical: tradução comentada da Kreisleriana, de E.T.A. Hoffmann*. FFLCH-USP, p. 148-192, 2020.
- KREMER, Detlef (Org.). *E.T.A. Hoffmann. Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: De Gruyter, 2009.
- LUBKOLL, Christine; NEUMEYER, Herold. (Org.). *E.T.A. HoffmannHandbuch: Leben, Werk, Wirkung*. J.B. Metzler, 2015.
- PIKULIK, Lothar. *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

PIKULIK, Lothar. *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München: C. H. Beck, 2000.

STEINECKE, Hartmut. Hoffmanns Leben. In: KREMER, Dietlef (Org.). *E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: De Gryuter, p. 1-17, 2019.

STERVID, B.T. *Entre ficção e crítica musical: tradução comentada da Kreisleriana, de E.T.A. Hoffmann*. 2020. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP, 2020.

STOCKINGER, Claudia. Fantasiestücke in Callot's Manier (1814/15). In: KREMER, Detlef (Org.). *E.T.A. Hoffmann: Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: De Grynter, p. 87–100, 2009.

VERMES, Mónica. *Crítica e criação: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VIDEIRA, Mário. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no Romantismo Alemão*. 2009. Tese de doutorado. FFLCH-USP, 2009.

02

**KREISLER, O CAGLIOSTRO KAPPELMEISTER:
A PRESENÇA DO CHISTE EM DETALHE DA
COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM DE
E. T. A. HOFFMANN**

Lucas Henrique da Silva

Recebido em 05 set 2021.

Aprovado em 19 jun 2021.

Lucas Henrique da Silva

Doutorando em Estudos Literários – UNESP (Campus de Araraquara).

Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Estadual de Londrina (2016).

Bolsista de Doutorado CNPq.

Integrante do Projeto de Pesquisa “Literaturas do Eu”, coordenado pela Profª. Drª. Karin Volobuef.

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0554596353026317>ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5020-3138>E-mail: lucas.henrique-silva@unesp.br

Resumo: O artigo apresenta análise a partir de um fragmento do texto da biografia de Johannes Kreisler, uma das partes do romance combinatório *Reflexões do gato Murr (Fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern)* de E.T.A. Hoffmann (1820). O escritor oitocentista faz uma referência a um “conhecido histrião”. Trata-se de alusão a Conde Alexandre di Cagliostro (1743-1795), um místico viajante de grande fama na Europa do século XIX. Ao se debruçar sobre essa referência, chegamos a uma peça de Goethe chamada *O grande Cophta (der Groß-*

Cophta), de 1792 e a um texto periférico na obra de Walter Benjamin, “Cagliostro”. A partir desses dois textos, apresentamos essa possível referência da personagem de Hoffmann, para observar, nesse processo, a composição de um chiste combinatório, categoria de natureza romântica capaz de transformar um elemento tido como negativo em positivo. Utilizamos, para dar conta do entendimento do método combinatório do chiste a discussão do chiste nos fragmentos de Friedrich Schlegel.

Palavras-chave: Johannes Kreisler. Cagliostro. E. T. A. Hoffmann. Goethe. Walter Benjamin. Espetáculo. Mestre de capela. Chiste romântico.

Abstract: This paper presents an analysis from a fragment of the biography of Johannes Kreisler, text that composes the homonym character’s biography inside the german writer E. T. A. Hoffmann’s novel *The Life and Opinions of The Tomcat Murr* (in german, *Fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*). In the book, there is mention of a “well-known histrionic man”. In the analysis, we establish an allusion to a figure from Europe’s history named Alessandro Cagliostro (1743-1795), a mystical traveler of great fame in 19th century. Through this detail, we come to a play by Goethe called *The Great Cophta* (*Der Groß-Cophta*) from 1792 and a peripheral text in Walter Benjamin’s work, “Cagliostro”. Based on these two texts, we present this possible reference of Kreisler, the character of many of Hoffmann’s stories, to observe, in this process, the composition of a combinatory wit. The wit is a category of romantic nature capable of transforming an element and turning the negative into the positive. In order to understand the combinatory method of wit, we use the ideas of german romantics such as Friedrich Schlegel’s fragments.

Key-words: Johannes Kreisler. Cagliostro. E. T. A. Hoffmann. Goethe. Walter Benjamin. Master of Spectacles. Romantic wit.

O DETALHE “CAGLIOSTRO” DE KREISLER

Na obra de E. T. A. Hoffmann, não são poucos os ladrões, charlatões e todo o tipo de sujeitos picarescos, das ciências ou das artes, a ganharem a vida com engenhocas ilusionistas: autômatos, máquinas ilusionistas, cantoras misteriosas. Sobre essas figuras, não raro encontramos correspondências com a realidade, como se fossem caricaturas vivas de sujeitos conhecidos pela sociedade. É sabido que Hoffmann era dado a esse tipo de representação caricaturesca, tanto em contos e partituras musicais quanto em seus desenhos. Muitas vezes, as caricaturas de Hoffmann tinham um caráter histórico, como em suas representações napoleônicas que lhe renderam um honrado subversivo. Essas figuras históricas, algumas vezes, saíam do desenho e acabavam como personagens ficcionais completas, ou ao menos emprestavam sua essência às criações. Um desses casos acontece em *Reflexões do Gato Murr* (no original alemão, *Lebensansichten des Katers Murr*), um dos últimos trabalhos do escritor, publicado a partir de fragmentos reunidos por volta de 1820. No livro, encontramos menção direta a um famoso farsante do contexto europeu da época, conhecido por Cagliostro. Trata-se de uma personalidade real, que de fato existiu no contexto europeu do século XVII, entretanto, os feitos notáveis de Cagliostro o aproximam muito da ficção. É por isso que alguém como Johann Wolfgang Goethe, impressionado com as histórias sobre Cagliostro, decidiu transformá-lo em matéria ficcional, tarefa que foi continuada, como veremos, por Hoffmann. Cagliostro foi lembrado por Walter Benjamin em uma peça radiofônica homônima, que aproxima esse sujeito dos nossos tempos e ilumina o entendimento desse interesse compartilhado por Hoffmann e Goethe.

No livro de Hoffmann, Cagliostro torna-se um pequeno detalhe, inserido em uma das seções biográficas de Johannes Kreisler. O livro de reflexões de Murr é dividido em duas partes que discorrem simultaneamente, no caso, a biografia felina, escrita pela sua própria pata e uma outra, narrativa, em terceira pessoa, do Mestre de capela Kreisler. Há ainda a figura ficcional chamada de editor, responsável por dar uma unidade ao livro. A partir de um erro, esse editor vê-se obrigado a publicar a história de dois grandes sujeitos de sua época em um só livro, ainda que um deles seja um gato. Assim, o título bifurca-se em título e subtítulo, que divide a história em uma biografia narrada em primeira pessoa por um gato escritor e a segunda, cujo conteúdo difere-se bastante dos eventos da vida do dono do mesmo gato. A história de Murr é prosaica e com ares de *Bildungsroman*, posição indicada por estudos como o de Volobuef (1999) e de Werle (2017). Este último discute que, embora a inserção desse romance no gênero conhecido como “romance de formação”, no qual Goethe é o maior expoente (MAAS, 2000), seja possível, deve-se lembrar que o contorno do romance é a paródia crítica de Hoffmann. Conforme Santos e Mazzari, “Hoffmann pretende utilizar obras literárias contemporâneas consideradas marcos do pensamento a fim de expor o uso que delas foi feito por parte da sociedade, notadamente a burguesa”, de forma a buscar “criticar tal uso por meio da transposição cômica de um narrador humano para um narrador animal, utilizando o gato como o símbolo dessa apropriação e, derradeiramente, similar a outros casos, como símbolo do burguês, do filisteu” (2018, p. 64).

Já a segunda é uma grande aventura repleta de mistérios que introduz eventos chaves na vida do misterioso “Mestre

de Capela” ou “Mestre de prazeres” conhecido pelo nome de Johannes Kreisler. Como se não bastasse a narrativa dupla, em que cada história narra o amadurecimento e o aprendizado dessas duas figuras, as histórias apresentadas nas duas seções também são compostas de muitas outras pequenas narrativas, que se alimentam e se comunicam de forma caótica. Enquanto Kreisler começa a sua vida na Corte como *Kappelmeister* (Mestre de Capela, posição de cerimônia na corte), Murr, o gato, vive uma vida pacata de gato doméstico, da qual vai ser retirado pelos instintos que o fazem entrar em contato com a “sociedade” daquilo que seria a fauna burguesa. Kreisler termina no monastério, enquanto Murr enfrenta dificuldades na conclusão de sua carreira de gato escritor. Nessas histórias, pululam os detalhes, que juntos dão caráter às personagens principais e secundárias, como a importância do Mestre Abraham, dono original de Murr e mentor de Kreisler.

Reflexões do Gato Murr pode ser considerado a maior e mais rica história de E. T. A. Hoffmann, não somente pelas inúmeras possibilidades de leitura, mas também por reunir todas as características desse escritor enquanto contista. Desde o conhecido “Der Sandmann” (1816), o escritor preparava os leitores para duvidar da índole de suas personagens, mesmo daqueles que se diziam “artistas”. No presente estudo, escolhemos a história de Johannes Kreisler como objeto de estudo, pois nela se apresenta um detalhe ainda não muito verificado, até onde consta, pelos estudos da obra. Trata-se da farsa como uma categoria corriqueira, verificável e até mesmo “necessária” na formação do artista. Isso se verificou na relação que Hoffmann estabelece entre Kreisler, a personagem romântica por excelência de sua obra, e a figura de Cagliostro,

tido como um exemplo, apesar do caráter duvidável a até mesmo reprovável dessa figura na história da Europa de sua época. Por isso, cruzamos a apresentação ficcional com a biográfica no estudo dessa personagem com a análise do pormenor do romance de Hoffmann, uma vez que se trata de um detalhe, apresentado rapidamente na narrativa.

O detalhe, que no caso apresentado trata-se de uma simples passagem, compõe apenas um tom da sinfonia do romance. Pois, como é sabido, as personagens de Hoffmann são criadas para soar ao leitor como músicas românticas, no sentido de que suas histórias são sempre repletas de emoção e relevos. Nessa música, os detalhes são como tons, imprescindíveis para o todo, mas que mesmo em uma leitura (ou escuta) misturam-se a tantos outros. Esses detalhes das personagens de Hoffmann, caso o leitor se decida por eles, apresentam eles próprios uma música artística e história que liga o escritor à sua época. Podemos chamar essa química da criação de Hoffmann de “chiste combinatório”, como veremos no final desse trabalho a partir de Friedrich Schlegel (2016).

Para realizar o projeto de suas personagens, Hoffmann aposta na construção de diálogos, na visão de terceiros, mas também nas comparações e metáforas curiosas que o próprio escritor, muitas vezes como um narrador intruso, percebe sobre os seus protagonistas. Alguns desses momentos são menções meramente alusivas, que têm como objetivo despertar no leitor a sua curiosidade para além do romance, e buscar, no seu imaginário mais amplo, a fonte daquelas informações.

Um exemplo dessa atitude é a presença implícita da referência de Giuseppe Alessandro Basamo (1743-1795), conhecido pela alcunha “Condi di Cagliostro”. Esse conde não é citado explicitamente, mas aludido em um trecho como uma das inspirações em Kreisler.

Não abro mão daquele princípio defendido pelo meu finado pai, segundo o qual o mestre de capela não deve entender de música nem de outras artes sob sua direção, pois, do contrário, passa a interessar-se em demasia pelas pessoas às suas ordens, como músicos, atores, etc. Assim, que o senhor von Kreisler conserve a máscara de mestre de capela estrangeiro e conviva conosco nos salões da residência principesca, seguindo o exemplo de um homem distinto que vinha tempos atrás divertindo os círculos mais seletos com caretas encantadoras, usando a abjeta máscara de um vil histrião. (HOFFMANN, 2013, p. 150-151)

Antes de analisar o trecho, faz-se interessante retomar quem era, afinal, Cagliostro. O “Príncipe dos charlatões” era conhecido no século XIX como um viajante italiano que circulava entre a nobreza europeia e que, em 1795, teve a sua morte anunciada pelo próprio Napoleão. Cagliostro foi um alquimista, médico e conselheiro, além de viajante, e suas aparições eram sempre bastante movimentadas. A principal referência literária dessa figura se encontra na peça teatral *Der Groß-Cophta*, de Goethe, que lançou Cagliostro para a ficção. Aliás, conta-se que o próprio Goethe se inspirou em descobrir a verdade por trás de Cagliostro, desmascarando sua origem humilde em uma viagem à Itália. Entretanto, Goethe parecia admirar o charlatão e teria até mesmo ajudado a sua família, como nos conta Felipe Vale da Silva (2017) em seu completo trabalho de tradução dessa obra.

Com o material recolhido em sua pesquisa sobre essa figura, Goethe, um escritor conhecido pelas seu interesse multifacetado, escreve essa peça que retrata alguns eventos indiretos ligados ao famoso caso do colar de Maria Antonieta, um dos últimos escândalos da Corte antes de cair. Cagliostro estaria envolvido nessa história, junto da condessa de La Motte. Ao criar um correspondente ficcional para esses eventos, que na época ainda circulavam pela sociedade como comentário urbano, Goethe cria uma história em que um influente canastrão motiva as personagens ao crime. Goethe chama a personagem de “Rostro”. Como leitor de Goethe, já que o próprio romance *Gato Murr* parodia o formato de *Bildungsroman* goethiano, Hoffmann conhecia essa história ainda mais do que a Europa e, sabido seu interesse pelo charlatanismo, presente em várias de suas obras, incorpora-a na figura de Kreisler.

Hoffmann, interessado na figura do charlatão e do sujeito farsante, vai dar um novo tratamento criativo a esta história. O elemento “negativo” da farsa, já tornado ambíguo e irônico em Goethe, transforma-se, em Kreisler, em um elemento positivo de sua personalidade. No trecho, ele fala do “exemplo de um histrião”. A química romântica de Hoffmann serve para tomar Cagliostro como um exemplo do histrião. O histrião é, conforme a palavra, um farsante de maneiras afetadas, e sua tradição remete ao teatro popular romano, evidente referência de Hoffmann conforme os seus desenhos pessoais. O termo do âmbito teatral significa na vida cotidiana geralmente um homem exagerado e, portanto, cômico. Principalmente no século XIX, com os processos de espetacularização da arte consolidados, o histrião estava ligado à nobreza pelo seu desempenho social.

Conforme vimos, Cagliostro vai aparecer indiretamente. Não se trata de uma personagem, mas uma referência, que serve de alimento para a criação de uma outra, no caso, a personagem principal Johannes Kreisler. É o grande projeto romântico de Hoffmann. O próprio autor assina como Kreisler algumas de suas produções e composições, como é o caso da conhecida crítica de Hoffmann à sinfonia de Beethoven. Em seu *Lebensansichten des Katers Murr*, Hoffmann continua a série de textos da personagem Kreisler.

No presente trabalho, busca-se deter menos sobre a tradição da personagem de Johannes Kreisler, do que apresentar a irreverência desse detalhe em sua constituição. Para compreendermos a dimensão da significação de Cagliostro para a época, faz-se uso do texto de Walter Benjamin sobre o charlatão. Nesse texto, Benjamin apresenta uma visão dialética de Cagliostro, isso é, tomando-o como imagem de uma época, como é típico do seu pensamento. O texto de Benjamin compõe uma de suas narrativas radiofônicas, desenvolvidas para leitura ao público infantil, organizada em *A hora das crianças* (2018).

Conforme podemos notar, Cagliostro sequer é mencionado explicitamente, solicitando um esforço do leitor da época que associaria Cagliostro ao protótipo do charlatão. A referência é endossada por Maria Barbosa em nota de rodapé à tradução, que diz: “Hoffmann talvez esteja se reportando ao conde”, pois se trata de “uma das figuras mais importantes do ocultismo”, sobre a qual “foram contadas inúmeras histórias”, dentre elas, a de Goethe e a de Walter Benjamin. Sendo assim, Cagliostro constitui uma cifra na composição de Kreisler. Não é incomum aos textos de Hoffmann alusões crípticas, que exigem do leitor um esforço

para além da ficção, muitas vezes, para a tradição da literatura e da arte.

Dado isso, o presente trabalho pretende partir dessa indicação da tradutora das referências de Goethe e Benjamin a fim de assimilar a figura de Cagliostro e sua participação no contexto de sua época, isto é, o Iluminismo. Cagliostro, entre 1760 e 1780, alcançou tamanho êxito que era considerado mesmo um santo ou uma lenda. Benjamin analisa essa relação a partir da relação mal resolvida do Iluminismo com a credence. Já Goethe apresenta um viés conspiratório da presença de Cagliostro na Corte a partir de um olhar bastante irônico. Hoffmann, por sua vez, traz um novo sentido à sociedade do espetáculo que era representada pela figura do “nobre histrião”, da qual sua personagem, Kreisler, bebe diretamente. Verificaremos, no final desse percurso, como essa referência é alquimizada na criação de Hoffmann, como em uma soma química. Em Hoffmann e sua poética romântica, elementos negativos (o farsesco, a ilusão, o histrionismo) se chocam com elementos positivos, a partir do chiste (a urbanidade, o juízo, a loucura). Assim, o presente estudo busca se focar em um detalhe da criação da personagem para problematizá-lo a partir da teoria romântica, principalmente a teoria do chiste. Como a “presença” de Cagliostro em Hoffmann é meramente alusiva, o estudo se detém nos textos de Goethe e, principalmente, Benjamin, para retomar Cagliostro.

WALTER BENJAMIN E A HISTÓRIA PARA CRIANÇAS “CAGLIOSTRO”

Em 1930, Walter Benjamin aborda Cagliostro em uma de suas produções, a ser proferida em um programa de rádio voltado para

o público infantil. No texto, Benjamin narra os fatos da vida do charlatão e a sua relação com a época e termina com uma moral, ao atribuir o sucesso de Cagliostro à necessidade das pessoas do sobrenatural em uma época marcada pela expulsão do mistério. O Século das Luzes, para ele, só poderia se relacionar com o sobrenatural por meio de um “prestidigitador” como Cagliostro, diz Benjamin: “se as pessoas tivessem convicções menos rígidas e um pouco mais de senso de observação, isso não teria lhes acontecido” (2018, p. 200). Da história da visita de Goethe à família de Cagliostro à relação do místico com a Inquisição, Benjamin descreve a ascensão e a queda do histrião:

Grande não somente por empreender suas vigarices de forma tão descarada e impiedosa, mas também porque levava suas façanhas ao grau da perfeição. Suas vigarices por toda a Europa tornaram-no não só famoso, mas também venerado por dezenas de milhares de pessoas, sendo quase considerado um santo, e seu retrato circulou por toda parte de 1760 a 1780 em forma de gravuras em cobre, telas e esculturas. Ele praticava seus exorcismos, suas curas milagrosas, seus talentos de alquimista, seus tratamentos de rejuvenescimento, na época do Iluminismo, um tempo em que, como vocês sabem, as pessoas desconfiavam bastante de qualquer tradição relacionada ao mundo da fantasia e afirmavam desejar seguir apenas seu próprio intelecto livre; um tempo, em suma, no qual elas deveriam saber precaver-se contra um sujeito como esse tal Cagliostro. Como ainda assim, ou melhor, talvez justamente por tudo isso, ele foi tão bem sucedido em sua trajetória. (BENJAMIN, 2018, p. 193)

Benjamin menciona ainda a história de Goethe, sua visita à Itália e o contato com a família de Cagliostro, alegando se tratar

de um amigo, ocasião em que descobre que a ascendência de Cagliostro não era a nobreza medieval, mas sim de artesões falidos. Benjamin naturalmente se interessa pelo apelo da figura de Cagliostro, a fim de chamar a atenção do seu público, as crianças, para o que ele chama de “história de amor” entre Cagliostro e o Iluminismo. Benjamin inicia o seu pequeno conto: “trajando um robe preto, um enorme chapéu preto de abas largas, ele ficava sentado sobre uma espécie de trono” (2018, p. 197). Os rituais se davam como se dão as reuniões secretas da maçonaria: “a sala escura, as paredes em veludo negro”, prossegue, “ele percorria o chamado caminho de aço, um corredor formado pelos seus adeptos mais destacados cruzando as espadas erguidas sobre sua cabeça”. Segue o narrador:

As conferências, por assim dizer, começavam quando ele puxava um misterioso rolo de pergaminho e passava a enumerar uma variedade de fórmulas secretas para se transformar trapos em seda, pequenas pedras preciosas em pedras do tamanho de um ovo de galinha, etc. (BENJAMIN, 2018, p. 197)

Este Benjamin narrador fala dos objetivos de Cagliostro, que não se encerravam em dinheiro, mas em construir um verdadeiro império: “a extraordinária força de Cagliostro vinha de sua crença em si mesmo, da crença no seu poder de convencimento, sua imaginação e seu conhecimento do ser humano” (2018, p. 197). Sua missão era construir uma sociedade secreta de magia, capaz de reaver a maçonaria e o papado. Cagliostro, porém, viria a ser condenado pelo tribunal da Inquisição. Acusado de heresia, ele escapa da pena de morte para a prisão perpétua. Benjamin

apresenta todos esses fatos de forma surpreendente, gerando simpatia por esse homem de inegável gênio. Termina ilustrando como aquela história encerra ensinamentos sobre muitas coisas além da do passado da Europa. Segundo Benjamin: “há uma verdade profunda a se tirar da história de Cagliostro” (2018, p. 200), conclui com o ensinamento: “o senso de observação do ser humano em muitos casos vale mais do que um ponto de vista, por mais correto e defensável que ele possa ser”.

Benjamin se remete especialmente ao Iluminismo, em que “criticavam fortemente as tradições cultivadas pelo Estado, pela religião, pela Igreja”, o que não impediu o sucesso de Cagliostro, conforme o trecho:

Exatamente durante esse Século das Luzes, Cagliostro soube fazer valer com tanto sucesso os seus talentos. Como isso foi possível? Resposta: as pessoas estavam tão firmemente convencidas de que as coisas sobrenaturais eram falsas, que jamais se deram ao trabalho de refletir seriamente sobre elas, e acabaram inevitavelmente tornando-se vítimas de um Cagliostro, que lhes apresentava o sobrenatural com a habilidade de um prestidigitador. Se elas tivessem convicções menos rígidas e um pouco mais de senso de observação, isso não teria lhes acontecido. (BENJAMIN, 2018, p. 200)

Ao acentuar o apelo visual da figura de Cagliostro, Benjamin torna a figura uma caricatura que desemboca em uma sátira do Iluminismo. Esse método, de bastante apelo ao público infantil, remete diretamente a Hoffmann. As histórias de Hoffmann são repletas desses elementos burlescos, que as fazem tão próximas

da imaginação infantil. É o caso de histórias como *Nußknacker und Mäusekönig* (1819), por exemplo, conto em que a nobreza é retratada como ratos. Esse registro era próprio de sua descrição do mundo dos adultos, também, mesmo os mais sérios. Nesse sentido, Cagliostro sob a descrição de Benjamin, pode ser enxergado como uma autêntica personagem dos contos de Hoffmann.

Hoffmann foi um crítico das ideias racionalistas divulgadas pelo pensamento iluminista. Em seus contos, há uma poderosa reflexão sobre o fetichismo da técnica e da retórica científica. Esse motivo, porém, desdobra-se em toda a sua obra. A personagem de Johannes Kreisler é como uma personificação dessas ideias. Conforme mencionado, Kreisler chega a assinar o conhecido texto sobre Beethoven, publicado anonimamente no periódico musical *Allgemeine musicalische Zeitung*. Nesse texto, Hoffmann vai analisar como a música de Beethoven rompe com os modelos, superando-os, para se lançar ao infinito, o que faz revelar a própria essência da música como a mais romântica das artes: *“Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf”*. Da mesma forma, Kreisler vai romper com a norma social, mostrando-se um gênio de espírito, como um nobre cavalheiro animado pelo chiste. Para uma sociedade com pretensões como a do Iluminismo, esse modelo corresponde a alguém como Cagliostro. Nesse sentido, Hoffmann joga com essa indistinção da arte e do espetáculo.

Na história, a personalidade imprevisível de Kreisler vai colocá-lo em apuros. As reprovações da norma social colocam limites ao

1 “[a música] Ela é a mais romântica das artes, quase se diria, romântica por si mesma, pois apenas o infinito é a sua reprovação” (tradução nossa). Todos os originais se encontram disponibilizados na página do *Projekt Gutenberg*, citada nas referências.

gênio à maneira dos instrumentos técnicos, ao tentarem reproduzir o som da natureza por vias não naturais. Hoffmann expressa essas ideias por meio de cenas sociais. O príncipe se ofende com a visão de Kreisler sobre arte, tornando-se um funesto inimigo, conflito que vai levar à fuga de Kreisler. A partir de então, as princesas, Julia e Hedwiga, experimentam um luto profundo. Hoffmann efetiva, nessa cena, uma crítica. Seu argumento fundamental é que a música, com as tentativas de aprisionamento da técnica, abandonaria os homens para voltar para retornar à natureza. Encontramos esse pensamento explicitamente em textos como *“Die automate”*, texto presente em *Die Serapions-Brüder* (1819), por exemplo, que narra a história de máquinas que tentam reproduzir o canto humano.

Na biografia de Kreisler, encontramos o mesmo motivo da música aprisionada por meios ilusionistas. O superior de Kreisler, Mestre Abraham, empreende um espetáculo musical em que uma caixa transparente reproduz uma música maravilhosa, a partir de meios desconhecidos. Essa atração é conhecida como a cantora invisível, uma presença física real, que, por meio de artifícios ministrados pelo talentoso mágico, se dissolve em pura voz. Abraham se torna bastante conhecido por esse número, mas vai ser interrompido pelo suposto suicídio da cantora, sua amada. Abraham vive em profundo luto por essa perda, não se refazendo nunca dessa desgraça. Como as princesas experimentam a falta do ânimo indizível que experimentavam com Kreisler. Repete-se aqui o motivo da música capturada, de natureza sobre-humana, perdida para sempre nas mãos dos meios artificiais de forma trágica. O que difere o artista perdido do sujeito interesseiro,

geralmente proveniente do círculo do filistério, é a experiência do luto, da nostalgia. Benjamin, em ensaio sobre Hoffmann (2013), vai apontar como essa nostalgia hoffmaniana possui um fundo mágico, reportando-se a tempos primevos. Na história em questão, portanto, Abraham e as princesas, embora atuem ou participem do mundo do espetáculo e da técnica, são diferentes dos mecânicos diabólicos que aparecem *Les contes d'Hoffmann* (1881), a propalada opereta de Offenbach sobre a obra de Hoffmann que explora as personagens do charlatão ao máximo.

Seguimos então os desdobramentos da vida de Kreisler. Após as reviravoltas na corte, o nobre histrião acaba optando por uma vida reclusa em um mosteiro, exercendo a função de Mestre de capela (*Kappelmeister*) em cerimônias religiosas. O Mestre de Capela é também chamado de Mestre de prazeres, por influência francesa, como é admitido muitas vezes na redação da biografia de Kreisler. O herói, então, acaba sofrendo perseguição devido aos conteúdos musicais de suas cerimônias, iniciando um debate sobre música romântica e música sacra no clero. A música romântica é, para Kreisler e Hoffmann, a via de acesso à transcendência, mas o conservadorismo religioso não é capaz de compreender a relação entre espírito e arte. Um dos abades conspira para que Kreisler seja expulso e morto, e tudo parece perdido para Kreisler. É depois disso que ele vai herdar Murr, o gato, de Abraham.

A biografia do *Kappelmeister* apresenta bastante proximidade com a do grande Cagliostro. Kreisler parte da figura do charlatão para rompê-la, gerando questionamento nos mais racionalistas ou conservadores musicais. Sua imagem é como um acorde, que ao ressoar pode tanto impressionar quanto repelir. Entretanto,

para nós, seus leitores, ele parece um cavalheiro, e o seu gênio é compreendido pelo todo, como uma verdadeira música. Não somente as qualidades, mas também o destino de Kreisler e de Cagliostro parecem estar cheios de correspondências, o que não é de forma alguma involuntário ou superficial. Em ambas as biografias, os sujeitos enfrentam problemas sociais e institucionais, ocasionados pelo seu tipo extravagante; encontram inimigos que os ameaçam, envolvem-se em confrontos; são condenados pelos seus feitos artísticos ou geniosos. Além disso, outro fato é que tanto Kreisler quanto Cagliostro se transformam em vítimas da instituição religiosa. Cagliostro vai ser condenado por heresia, principalmente, enquanto Kreisler é vítima de motivos torpes, acabando também como um herege. O fato é que essas duas personagens se comunicam, mesmo separadas pela (suposta) distância entre o mundo real e o ficcional, ainda que Cagliostro tenha se tornado personagem mais cedo, com os escritos cópticos de Goethe.

Em 1929, Benjamin escreve comentário à obra de Oscar Panizza, aproximando-o de E.T.A. Hoffmann. O seu trabalho “E.T.A. Hoffmann e Oskar Paniza”, encontra-se presente na antologia de textos benjaminianos *O capitalismo como religião* (2002), de Michael Lowy. Benjamin (2002) liga os escritores em uma linha que vai do auge ao declínio do romantismo. Ele encontra em Oskar Panniza, em sua crítica à instituição religiosa, uma estrutura teológica, aproximando-o da crítica precisa que Hoffmann fazia ao “cânon sagrado do filistério” de dentro. Para ele, os conflitos em Hoffmann apresentam uma visão maniqueísta, religiosa, que escapa para o passado de origem (*Urzeit*), aos tempos primevos em que a música da natureza existia puramente. Benjamin comenta sobre

as narrativas fantásticas, a densidade histórica dessas histórias, desde as epopeias, para falar da “interpenetração aparentemente tão arbitrária de momentos eternos e momentos atualíssimos na narração” (2002, p. 382).

Nesse contexto, Benjamin sublinha a crítica teológica das duas obras analisadas. Em Hoffmann, a teologia se perfaz na estrutura dos seus conflitos maniqueístas. Em Panizza, Benjamin destaca a crítica à instituição religiosa efetivada por uma formação teológica consistente. Ele cita Kreisler como uma das criações hoffmannianas exemplares das tramas de destinos intrincados, movidos por forças ocultas, o que remete ao dualismo religioso. Para ele, Panizza é um herdeiro de Hoffmann e do romantismo por essa estrutura, na qual ele vai analisar o culto do capitalismo. Segundo ele.

Panizza foi, portanto, teólogo. Porém, o foi exatamente no sentido em que E. T. A. Hoffmann foi músico. Hoffmann não entendia menos de música que Panizza de teologia; porém, o que é duradouro nele não são as composições, mas as criações literárias, nas quais ele circunscreve a música como pátria espiritual do ser humano. E justamente essa pátria espiritual do ser humano é o dogma de Panizza. (BENJAMIN, 2002, p. 390)

Podemos observar como a música e a teologia se imbricam em Hoffmann a partir de Kreisler e sua relação com o cenário religioso, também. Em seu ensaio, Hoffmann fala sobre como a música de Beethoven recupera a força mágica da música, rompendo com o modelo clássico automatizado. Kreisler reclama para a música o espaço sagrado. Hoffmann faz aqui, ele mesmo, o papel de *Kapellmeister*, alusão que se efetiva por meio de Kreisler, sua

personagem heterônima. Cagliostro se apresenta como uma questão de performance, de apresentação da arte. Da mesma forma que Kreisler é tido por um Cagliostro na corte, a música romântica de Kreisler é extravagante para a sociedade clerical. Primeiramente aceita nos círculos religiosos, por trazer vida às cerimônias, a música romântica vai ser banida pela ordem conservadora. Cagliostro é o limite caricaturizado da tolerância da sociedade filistina da originalidade, que se confunde com o misticismo em um mundo de razão unificadora. Como a música romântica de Beethoven o faz com os moldes clássicos, Kreisler rompe mais essa norma em um arroubo.

O “ROSTRO” DE JOHANN W. GOETHE

Retomemos a obra de Johann Wolfgang Goethe, *Der Groß-Cophta*. Publicado pela primeira vez em 1792, o livro se encontra traduzido por Felipe Vale da Silva (2017) como parte de um projeto sobre a relação entre Goethe e a Revolução Francesa. Não analisaremos a obra de Goethe neste trabalho, mas destacaremos o que ela contribui para o entendimento da figura de Cagliostro, para além da ficção histórica de Goethe. Cagliostro é construído na peça de Goethe como uma figura que alude às transformações históricas em curso, no caso, a Revolução. Quatro anos depois desse exame da cultura de seu tempo, Goethe publica a obra condensadora das ansiedades desse período, o *Meister*. Sendo o livro de Kreisler, *Reflexões sobre o Gato Murr*, uma paródia do *Bildungsroman*, as personagens bebem desses componentes todos, para buscar transformá-los, mas de forma que eles sejam aludidos, como veremos a seguir.

Conforme dito, Goethe trata Cagliostro indiretamente. Seu nome é substituído pela designação Conde, ou Rosto. A partir de um acontecimento real, a saber, um crime cometido pela condessa de La Motte, que levou de certa forma à difamação da rainha, Maria Antonieta, Goethe escreve uma história de misticismo e embuste. O envolvimento de Cagliostro com o caso é uma alusão às armadilhas da revolução, uma vez que Cagliostro era o mais notável dos farsantes. A filiação de Cagliostro com a Revolução é indireta, sendo preciso observar certo espírito da época. Goethe aponta para a relação do Iluminismo com as ideias obscuras, concedendo um prólogo para o evento da queda da Bastilha. O retrato de Cagliostro dado por Goethe, porém, muitas vezes vai se aproximar daquele de Benjamin. Isso porque o escritor teria desenvolvido uma verdadeira admiração pelo charlatão. A sua crítica era direcionada ao contexto que envolvia o seu lugar na corte. Sendo assim, podemos ler os dois textos, as duas peças: a radiofônica de Benjamin e a teatral de Goethe, de maneira cruzada, uma vez que a apropriação deles da figura é feita igualmente narrativa. Benjamin, porém, apropria-se de uma figura passada, podendo tratar os eventos como um documento, uma imagem da História.

As cenas de *O Grande Cophta* fazem imaginar como se davam os rituais do “bruxo-mestre”, alcunha do Conde na obra de Goethe, em trechos como o seguinte: “De joelhos, madame! Não para mim, mas para os poderes invisíveis que a meu lado se encontram” (2017, p. 10). O Conde engana seus discípulos prometendo a eles um encontro com uma figura divina do Oriente. Para isso, deveriam seguir as suas direções. Rosto faz uso de suas histórias para

acender nos ânimos a promessa de uma iluminação: “ele caminha por esta Terra há séculos, em juventude eterna. A Índia e o Egito são suas moradas prediletas” (2017, p. 18). Os seus discípulos, a maioria aristocratas, homem de regalia, adoram-no, beijam suas mãos, jejuam conforme os seus conselhos.

Acontece que a Marquesa, que faz alusão à condessa de La Motte, sendo ela também uma farsante, enxerga Rostro como ele é, justamente por reconhecer nele um espírito irmanado pela arte do embuste, nas quais demonstra qualidades sem pares. Através dela, Goethe apresenta do que se trata propriamente um charlatão do nível de Cagliostro, conforme demonstra o trecho.

É preciso diferenciar as coisas – se for possível. Ele não é um picareta qualquer. Ele é tão ousado e violento quanto é sábio, tão atrevido quanto é cuidadoso; ele fala tanto com razão quanto com disparates; a verdade mais pura e a mentira mais deslavada saem de sua boca de mãos dadas, como irmãs. Quando ele se gaba, é impossível diferenciar se está te fazendo de tonto, ou se ele próprio é uma besta. E, afinal, é preciso muito menos que isso para confundir as pessoas. (GOETHE, 2017, p. 31-32)

Na história, Rostro termina sendo capturado pela guarda do rei. Até os últimos momentos, reclama a sua superioridade sobre os homens, colocando-se acima da lei, lançando suas pragas e feitiços sobre aqueles que ousam contra sua majestade. O rei Luís XV é uma figura ausente, que atua como um *deus ex machina*. O conceito de majestade é construído em torno de espetáculo, que viria a ser o elemento principal da Revolução. Nesse sentido, *Grande Cophta* é e não é sobre Cagliostro, da mesma forma que

se dá com o texto de Benjamin. Na peça radiofônica, Benjamin adverte: “Vocês vão perceber que eu na verdade não falei muito sobre a biografia de Cagliostro. Prefiro que seja assim” (2018, p. 198). Tanto Goethe quanto Benjamin aludem a Cagliostro para apresentar uma revisão da História, apesar das diferenças de tratamento, o que tem fundamento na posição histórica. Esses textos, assim como o de Hoffmann, não falam sobre Cagliostro, mas sobre a promessa da razão. Hoffmann vai transpor esse debate para a arte, onde também o véu de obscurantismo se escondia por trás dos ideais racionais. O seu artista romântico recebe esses conteúdos em si mesmo, para transformá-los.

Em seu texto sobre Cagliostro, podemos dizer que talvez o objetivo de Walter Benjamin seja preparar as crianças para a leitura de Goethe na escola, bem como do Iluminismo. Para tanto, ele conta os detalhes sobre o interesse de Goethe por Cagliostro. Sua visão termina por redimir Cagliostro, compondo uma lição sobre as transformações históricas. A premissa de Benjamin com as *Hörspiele* é a inclusão dos pequenos no seu projeto de filosofia, como deixa claro o conjunto de sua obra. Para Benjamin, as crianças não constituem uma comunidade fechada, à parte, mas uma comunidade integrada, ideia que podemos encontrar em textos como *A criança, o brinquedo e a educação* (1984).

A pretensão de maturidade do Iluminismo, representada pela França no período da Revolução, é satirizada por Goethe. Em Benjamin ela é apresentada como uma espécie de fábula, a do homem calculista, sem senso prático, que vai ser enganado como as crianças pelo Flautista de Hamelin. Neste sentido, Cagliostro é descrito ele mesmo como uma fábula dentro da História, uma

fábula real. Transforma-se em conselho, direcionado àqueles que estão no início de um projeto de educação (*Bildung*), as crianças. Podemos aproximar Goethe e Benjamin, aquele pela ficção história e este pela fabulação, a alegoria, empregada nas suas *Hörspiele*, na escolha de seus temas-imagens da Alemanha como ela se apresentava para as crianças no século XX.

HOFFMANN E KREISLER “À MANEIRA DE CAGLIOSTRO”

Em “Sobre a facilidade de enganar e ser enganado”, posfácio à tradução de *Der Groß-Cophta*, Felipe Vale da Silva (2017, p. 153) fala sobre o uso inequívoco do termo *Schauspiel* (espetáculo) e seus derivados *Schauspieler / Schauspielerin* (ator / atriz) na narrativa de Goethe: “falar de espetáculo naqueles tempos de crise era o mesmo que remeter a formas de controle programático dos indivíduos, orquestrado por meio do apelo”, pois “aqueles que arquitetam os diversos ‘espetáculos’ na peça, porém, não são profissionais teatrais, mas o místico charlatão Cagliostro junto a nobres treinados na arte da intriga”. A ideia de espetáculo está cada vez mais atrelada à dominação. Ao ser admitido pela realeza como *Kappelmeister*, Kreisler se submete a isso, uma vez que deve menos cultivar a arte do que submetê-la ao gosto do filistério. Para o *Kappelmeister*, a arte deve ser como um instrumento para expulsar o tédio. O Mestre de capela é, afinal, um Mestre de prazeres (*Maître de Plaisir*).

Segundo Walter Benjamin (2012), os eventos extraordinários das narrativas de Hoffmann estão no conflito entre as forças espirituais, resgatadas pelo mundo audível, mas inefável, com a funesta aparência da vida cotidiana. Podemos dizer que essa

dinâmica da obra de Hoffmann é a que faz alguém como o histrião ser uma figura representativa. O histrião é a face da sociedade do espetáculo, na qual a arte serve para propósitos igualmente farsescos. Kreisler deve agir como um “nobre histrião”, e de fato o *Kappelmeister* obtém sucesso nessa representação, menos por dominação do que por confundir as máscaras do histrião com a do verdadeiro artista romântico. Nesse sentido, Hoffmann vai apresentar uma combinação do gênio romântico com o Mestre de prazeres histrião. Sua proposta à sociedade é uma tomada chistosa da figura do histrião, esse sujeito que, de certa forma, subverteu a sociedade racional esclarecida, e mostrou a ela a sua própria face, como analisa Walter Benjamin sobre Cagliostro.

O histrião de Hoffmann não é movido pela necessidade de enganar, pois a vida como espetáculo já se encontra perfeitamente realizada. Benjamin (2012) observa na presença da música na obra de Hoffmann uma recuperação dos espíritos antigos, quase silenciosos e imperceptíveis no mundo verdadeiramente satânico do cotidiano automático. Entretanto, podemos ir além dessa percepção e observar uma verdadeira tomada dialética de Hoffmann. Nele, a arte já se encontra sob perfeita consciência da necessidade de espetáculo e de entretenimento para sobreviver. A virada de Hoffmann sobre essas questões se encontra no fato de que, para ele, a própria arte já não sobrevive sem o seu *Kappelmeister*. Portanto, o artista romântico deve aprender com o nobre histrião. O valor negativo do histrionismo, assim, é convertido em positivo através do chiste – isso é, do humor romântico. A proposta do seu *Kappelmeister* vai de encontro a essa espetacularização, como uma última virtuosidade do artista romântico, que se apropria das figuras

negativas da história, tal como Cagliostro, para combiná-las em uma verdadeira força caótica.

Trata-se da relativização do chiste (*Witz*) no romance. O chiste atua por meio de elementos opostos, pela ironia. É sabido que *Lebensansichten des Katers Murr* é declaradamente uma paródia do gênero *Bildungsroman*. Esse tipo de narrativa floresceu no século XVIII, com o *Meister*, de Goethe, e compreende uma série de narrativas que relatam o percurso de formação de uma personagem e seus conflitos na busca por uma sintonia com os ideais internos e externos, segundo Wilma P. Maas em *O cânone mínimo* (2000). A paródia, segundo F. Schlegel (2016), é uma expressão do chiste romântico. O chiste é uma capacidade instantânea de reflexão crítica, e muitas vezes exprime um pensamento através de seu oposto. O artista histrião, expressão de natureza quase paradoxal, pois o histrião finge ser um artista, apresenta-se como um perfeito chiste, justamente pela química dos contrários. Isso coloca uma exigência ao entendimento da obra de Hoffmann tal como propõe Benjamin (2012), pois Hoffmann, na medida que busca reviver um mundo arcaico e puro por meio da música, interessa-se, também, pela subversão da farsa presente na performance de um histrião, que leva o artificial à última consequência.

Hoffmann combina chistosamente o mundo arcaico revivido pela música com a artificialidade da técnica em seu Kreisler, fazendo uso do detalhe do histrião. Esse detalhe é invocado pelo chiste, presente em todas as coisas, tal como coloca F. Schlegel (2016). O chiste é a apreensão do mundo pelo combinatório do positivo e do negativo. Evoca-se o fragmento 366 da *Athenäum*: “Entendimento é espírito mecânico, chiste é espírito químico,

gênero é espírito orgânico”. Muitos fragmentos de Friedrich Schlegel atestam que a combinação é a expressão principal do chiste. O chiste, segundo Schlegel, é como um enigma, “um chiste perfeitamente construído” (SCHLEGEL, 2016, p. 151). O charlatão é uma espécie de enigma, que ao ser analisado, tal como efetiva tanto Goethe, quanto Benjamin e Hoffmann, revela um chiste perfeito, construído pelo artificial que se localiza no entendimento mecânico da razão.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Cagliostro. In: BENJAMIN, Walter; MEDEIROS, Aldo (Org.). *A hora das criaças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Tradução de Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau, p. 193-200, 2018.
- BENJAMIN, Walter. E. T. A. Hoffmann e Oskar Panizza. In: BENJAMIN, Walter; LOWY, Michael (Org.). *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, p. 377-400, 2013.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *O grande Cophta*. Tradução de Felipe Vale da Silva. São Paulo: Aetia, 2017.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Reflexões do gato Murr: e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Liberdade, 2013.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. Werke. In: *Projekt Gutenberg*, 1994. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/autoren/namen/etahoff.html>. Acesso em: 20 Jul. 2020.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo*. São Paulo: UNESP, 2000.
- SANTOS, Rafael Rocca; MAZZARI, Marcus Vinicius. ETA Hoffmann e a formação parodística. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 28, p. 54-65, 2018.
- SILVA, Felipe Vale da. Sobre a facilidade de enganar e ser enganado. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *O grande Cophta*. Tradução de Felipe Vale da Silva. São Paulo: Aetia, p. 151-180, 2017.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

WERLE, Marco Aurélio. A dimensão filosófica do Meister de Goethe e do Gato Murr de Hoffmann. *Discurso*, v. 47, n. 1, p. 283-306, 2017.

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 irrealidade:

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 dramatis 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.

04

**A DIALÉTICA GÓTICO-FANTÁSTICA EM
“A MULHER VAMPIRO”, DE E.T.A. HOFFMANN¹**

Edson José Rodrigues Júnior

*Recebido em 11 abr 2022.***Edson José Rodrigues Júnior***Aprovado em 11 abr 2022.*

Graduado em Letras – Português pela Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

Mestrando em Letras, Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco.

Pesquisador do Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas da UFPE; membro-pesquisador do grupo Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (FICÇA) da UFMA.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5234902694613385>ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9710-2756>Email: edsonrjunior4@gmail.com

Resumo: O presente artigo se propõe a investigar como o escritor alemão E.T.A. Hoffmann reconfigura os *topoi* característicos da estética gótica para gestar narrativas fantásticas marcadas pela hesitação e pela ambiguidade enquanto procedimentos formais. Para tanto, analisaremos especificamente um conto em que essa dialética gótico-fantástica é patente: “A mulher vampiro” [*Vampirismus*] (1821). Basearemos nossa análise nas discussões sobre a estética gótica de Botting (1996), Punter (1996) e Punter e Byron (2004), nos pressupostos acerca do *modus operandi*

1 Título em língua estrangeira: “The gothic-fantastic dialectic in “Vampirism”, by E.T.A. Hoffmann”.

fantástico segundo Todorov (2012) e Ceserani (2006), bem como nos de Volobuef (1999), especificamente sobre o fantástico em território germânico. A partir da análise, concluímos que diversos elementos temáticos do Gótico são fundamentais para a narrativa – o castelo, a fantasmagoria, a melancolia – na medida em que se articulam com procedimentos formais do fantástico para gerar uma narrativa que enseja o efeito estético da hesitação.

Palavras-chave: Gótico. Fantástico. Hoffmann. Peça noturna. Romantismo alemão.

Abstract: This paper aims to investigate how german writer E. T. A. Hoffman reconfigurates gothic aesthetic characters to establish new fantastic narratives marked by hesitation and ambiguity as formal procedures. For that, we will analyze a short story in which this gothic-fantastic dialectics is apparent: “Vampirism” [*Vampirismus*] (1821). We’ll base our analysis in discussions about gothic aesthetics made by Botting (1996), Punter (1996) and Punter & Byron (2004), about the fantastic literature *modus operandi* by Todorov (2012) and Ceserani (2006), as well as in Volobuef’s (1999) specifically about the germanic fantastic literature. After the analysis, we concluded that there’s a number of gothic thematic elements that turn out to be fundamental to the narrative – the castle, the phantasmagoria, the melancholia – insofar as they articulate themselves with fantastic formal procedures to generate a narrative that reaches for the aesthetic effect of hesitation.

Keywords: Gothic. Fantastic. Hoffmann. Night piece. German romanticism.

A literatura fantástica, com seus caracteres bem demarcados e discurso próprio, surge na Europa na virada do século XVIII para o XIX. Conforme Batalha (2003), essa nova modalidade literária estava inscrita num contexto de rejeição tanto ao pensamento

teológico quanto à hegemonia do racionalismo propagada pela Ilustração; ao invés disso, explorava as incertezas do público leitor e fazia da ambiguidade enquanto efeito estético o seu projeto literário. Na Alemanha, graças à valorização da fantasia e da liberdade de criação, bem como ao resgate de narrativas populares de cunho maravilhoso, ambos impulsionados pelo movimento romântico (VOLOBUEF, 1999), a literatura fantástica encontrou um campo apropriado para se desenvolver, principalmente sob a pena de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822).

Até o ano de 1828, quando se iniciou a tradução francesa de seus contos, as referências a Hoffmann fora da Alemanha eram escassas. Isso mudou quando a *Bibliothèque Universelle de Genève* publicou dois de seus contos. Na segunda tradução, referente ao conto “Desvios de um homem de imaginação”, o tradutor de Hoffmann desculpa-se de antemão por oferecer ao público um gênero que lhes pode parecer pouco familiar, estranho; ele se explica:

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 juguete para o autor como ocorre aqui. (TEICHMANN apud BATALHA, 2009, s.p.)

A inovadora literatura fantástica, segundo Ceserani (2006), tinha suas raízes em outra vertente da ficção que também repudiava as amarras da racionalidade iluminista e ostentava a bandeira do excesso, da transgressão e da imaginação: o Gótico.

Antes de se espriar pelos mais variados gêneros literários e representações midiáticas, a estética gótica deu seus primeiros passos no Reino Unido da segunda metade do século XVIII, na forma de romances cuja estrutura geral era bem definida: tramas intrincadas, ambientadas em espaços aterrorizantes fortemente ligados ao passado medieval, como castelos e mosteiros onde habitavam aristocratas tirânicos, fantasmas e bandidos, donzelas indefesas e heróis cavaleirescos.

Ainda de acordo com o pesquisador italiano, esse imaginário gótico, com seu próprio repertório de cenários e histórias, recebeu forte influência da França em ebulição revolucionária e da Alemanha, país “cujas várias tendências se reuniram e produziram uma nova e mais equilibrada síntese, que serviu de modelo para toda a Europa, produzindo um modo literário novo e tipicamente moderno [a literatura fantástica]” (CESERANI, 2006, p. 90).

É na obra de E.T.A. Hoffmann que Ceserani (2006) enxerga a melhor demonstração da síntese entre caracteres góticos e procedimentos estruturais e temáticos da literatura fantástica, na qual o inexplicável se esconde no cotidiano mais banal, realista e burguês. Diante disso, o presente artigo se propõe a investigar como Hoffmann reconfigura os *topoi* característicos da estética gótica para gestar narrativas fantásticas marcadas pela hesitação e pela ambiguidade enquanto procedimentos formais. Para tanto, analisaremos especificamente um conto do autor em que essa interdependência gótico-fantástica é patente: “A mulher vampiro” [*Vampirismus*] (1821). Para a análise, nos embasaremos nas discussões sobre a estética gótica de Botting (1996), Punter (1996) e Punter e Byron (2004), nos pressupostos acerca do

modus operandi fantástico segundo Todorov (2012) e Ceserani (2006), bem como nos de Volobuef (1999) especificamente sobre o fantástico em território germânico.

Antes de mais nada, é preciso definir os elementos que tencionamos investigar na obra e o próprio paradigma do Gótico. Segundo Fred Botting (1996), a literatura gótica pode ser definida como a escritura do excesso, ou, ainda, excessos, uma vez que são inúmeros: paixão, emoção, irracionalidade, desejo, fantasia, amoralidade, transgressão. Os excessos góticos, ao despontarem na literatura na metade do século XVIII, instauraram uma contraposição aos valores de harmonia, beleza, racionalidade e civilidade preconizados pelo classicismo e pelo Iluminismo. A obra literária, até então frequentemente constrangida a um papel moralizante e pedagógico e apreciada menos por sua qualidade estética que pelos valores nela imprimidos, experimenta sob o signo do Gótico um maior grau de liberdade. Apartada das amarras neoclássicas, a literatura gótica

Condensava muitas ameaças a esses valores, ameaças associadas com forças naturais e sobrenaturais, excessos imaginativos, alucinações, maldade humana e religiosa, transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual. Ainda que não mais um termo puramente negativo, a escritura gótica permanecia fascinada por objetos e práticas socialmente designadas negativas, irracionais, amorais e fantásticas. Em um mundo que, desde o século XVIII, se tornava cada vez mais secular, a ausência de uma estrutura de ordem religiosa e as mudanças sociais e políticas abriram espaço para que a escritura gótica e sua recepção passassem por significativas transformações.

Os excessos góticos, isto é, o fascínio para com a transgressão e a ansiedade diante de limites culturais, seguia a produzir sensações conflitantes [nos leitores] com suas tramas obscuras de desejo e poder. (BOTTING, 1996, p. 1)²

Em relação à forma literária, diversos elementos se articulavam para construir o horror e o suspense evocados pela palavra “gótico”: tramas tortuosas e repletas de reviravoltas, narrativas permeadas pelo mistério e por acontecimentos inexplicáveis, acontecimentos sobrenaturais e personagens socialmente transgressores compunham as primeiras obras góticas da segunda metade do século XVIII. Esses *topoi* literários demarcaram as características que viriam a ser definidoras do que se pode denominar como tradição gótica. Sobre eles, Botting comenta:

Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas vilanescos, monges e freiras, heroínas vacilantes e bandidos povoavam as paragens góticas como representações de ameaças imaginativas e reais. A lista cresceu no século XIX, com a adição de cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e o monstruoso duplo, simbolizando a dualidade da natureza maligna [humana]. Paisagens góticas eram desoladas, opressivas e repletas de ameaças. No século XVIII, eram locais montanhosos e remotos. Posteriormente, a cidade moderna combinou os elementos naturais e arquitetônicos que compõem a grandiosidade e a selvageria gótica, suas escuras e labirínticas ruas sugerindo a mesma violência e perigo dos castelos e das florestas medievais. (BOTTING, 1996, p. 1)³

2 Tradução nossa.

3 Tradução nossa.

Segundo Punter e Byron (2004), o mais recorrente e representativo *locus* das primeiras tramas góticas era, sem dúvida, o castelo medieval, construção que viria a se tornar símbolo do sublime, da grandiosidade, dos mistérios e do revivalismo, qualidades definidoras do gótico. Arruinado, sombrio e repleto de cômodos proibidos, o castelo mantinha quase sempre ligações – inclusive físicas, através de alçapões e passagens secretas – com outros cenários medievais, tais como abadias, igrejas, catedrais e principalmente cemitérios. Essas grandiosas, mas decrépitas construções evocavam um passado que fora construído no inconsciente coletivo pós-medieval como uma idade das trevas para a humanidade, sob a qual as névoas do mistério e do tempo escondiam os terrores da superstição, da barbaridade e da ignorância.

Nos romances góticos, o efeito estético é prioridade em detrimento do valor pedagógico ou moral, isto é, a principal preocupação dos escritores passa a ser entreter, não ensinar. Imaginação e sensação excedem a razão, transgridem os valores sociais vigentes e até mesmo as leis da moral e do bem viver. Tomando inspiração nos mitos, lendas e folclore medieval, as narrativas mergulham no longínquo passado e resgatam as maravilhas e os terrores dos romances e das novelas de cavalaria (PUNTER, 1996). Essa guinada na função social da obra literária, aliada à derrubada das barreiras racionais pudicas do classicismo e da Ilustração, logo caiu nas graças do público leitor, pois,

empolgante ao invés de edificante, [o Gótico] gelava o sangue, deleitava as imaginações supersticiosas e alimentava apetites recônditos

por acontecimentos estranhos e maravilhosos ao invés de instruir os leitores com lições de moral que inculcavam valores decentes e atitudes de bom tom em relação à vida e à literatura. Os excessos góticos transgrediam os próprios limites da estética, assim como a ordem social, no turbilhão de emoções que minava as barreiras entre vida e ficção, fantasia e realidade. Criticados ao longo da segunda metade do século XVIII por encorajar emoções desvairadas e paixões proibidas, os textos góticos eram acusados de subverter a moral e as boas maneiras nas quais o bom comportamento social era pautado. A feminização de práticas de leitura e a expansão do mercado, aliadas às preocupações com os romances durante aquele século, perturbavam os valores domésticos e sexuais. Trazendo à tona passados que o século XVIII construía como bárbaros e incivilizados, ficções góticas pareciam promover vício e violência, outorgando total liberdade às ambições e aos desejos sexuais desviantes da lei e do dever social. Por vias nefastas, os vilões góticos usurpam herdeiros legítimos, roubam famílias respeitáveis de sua propriedade e reputação enquanto ameaçam a honra de mulheres e filhas órfãs. Poder ilegítimo e violência não apenas eram mostrados, como ameaçavam consumir o mundo dos valores domésticos e civilizados. (BOTTING, 1996, p. 3)⁴

Muitos dos elementos que viriam a compor o que podemos chamar de uma “fórmula gótica” já estavam explícitos ou latentes no romance *O castelo de Otranto*, publicado em 1764 por Horace Walpole. Naturalmente, os críticos literários da época careciam do distanciamento histórico necessário para ponderar sobre

4 Tradução nossa.

a subversão dos valores sociais e literários instaurada pelos romances góticos, portanto, sua recepção era majoritariamente adversa; o público, por outro lado, os adorava, o que também aconteceu com Walpole. Segundo Victor Sage (2009), a primeira edição de *O castelo de Otranto* foi um sucesso absoluto de vendas e esgotou em questão de meses, o que levou Walpole a assumir sua autoria no prefácio da segunda edição, uma vez que a primeira contava com a autoria fictícia de um tradutor supostamente chamado Onuphrio Muralto.

Nesse prefácio, Walpole (2016) mostra sua predileção pela renovação da escrita literária, exaltando a inspiração, o gênio artístico individual e a liberdade imaginativa para transpassar as fronteiras do bom gosto neoclássico. Nas décadas que seguiram, romances góticos passaram a despontar nas revistas e nas livrarias, muitas vezes seguindo à risca o exemplo do conde de Orford: autoria anônima ou fictícia, prefácio fictício escrito pelo suposto tradutor de um manuscrito medieval. Foi o que fizeram, por exemplo, Clara Reeve, Matthew G. Lewis e Ann Radcliffe, ocasionando o que Botting (1996, p. 48) chama de “a década da ficção gótica” – 1790.

Segundo afirmam Punter e Byron (2004), as narrativas góticas não escapavam às preocupações de seu próprio tempo, apesar da evidente carga histórica de sua ambientação. Com a virada do século XIX, o castelo paulatinamente cedeu lugar à antiga mansão, que se tornou o ambiente mais propício à excitação dos medos do público leitor oitocentista. Essas variações se davam de acordo com mudanças sociais, políticas e culturais europeias: industrialização, urbanização, revolução, descobertas científicas e

transformações nos modos de vida pública e privada. Além disso, é a partir desse momento que entra em curso uma significativa difusão das formas góticas através da literatura, da poesia e da ficção popular.

O aparato ficcional do gótico setecentista, aliado aos *topoi* do novo século e ao pensamento romântico, que se mostrava cada vez mais em voga, abriu alas para horrores cada vez mais pessoais, internalizados. O *locus horribilis* deixa de ser uma longínqua terra mediterrânea e é transportado para dentro de casa, para as relações interpessoais, quando não para dentro do próprio sujeito. Nessa virada oitocentista, segundo Botting (1996), ganham destaque as rupturas entre interior e exterior, entre público e privado, realidade e alucinação, integridade e corrupção, materialismo e metafísica.

A partir dos influxos mútuos mantidos com o pensamento romântico, o Gótico passa a se mover para dentro do indivíduo e questionar convenções sociais a partir da crítica a noções de individualidade e espiritualidade. A transgressão e o excesso, não mais voltados para o passado, confrontam o indivíduo com seu próprio assustador e inquietante reflexo num movimento que Botting (1996) define como “internalização das formas góticas”. A internalização representa, para o autor, a mais significativa mudança no modo literário desde seu estabelecimento em 1764. As trevas e a melancolia das paisagens sublimes se tornam, agora, símbolos metafóricos para significar e potencializar conflitos internos e estados emocionais tempestuosos dos personagens.

É no campo do Eu que, para Punter (1996), o “gótico-romântico” encontra seu rumo. Autor e personagem se misturam

em sua complexidade individual, compartilhando a condição de excentricidade e dissonância para com o meio em que estão inseridos. São monstros, párias, *outsiders* cujo distanciamento em relação ao corpo social lhes atribui posição privilegiada para lançar críticas aos sistemas opressores que regem a sociedade: a monarquia, a hereditariedade, a religião, a lei. O herói camponês/herdeiro e a heroína em perigo, bastiões do gótico setecentista, cedem lugar a uma nova estirpe de protagonista: o (anti-)herói individual romântico, proscrito, conflituoso, bom e ao mesmo tempo mau.

Na prosa gótica oitocentista, desenvolviam-se as figuras do monstro em obras que, talvez de maneira mais impactante que quaisquer outras da tradição gótica, deixariam para a posterioridade não apenas arquétipos, imagens ou mapas a serem seguidos pela ficção de horror, mas, conforme as ideias do crítico russo Eleazar Mielietinski (1987), verdadeiros mitos literários: *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* (1818), de Mary Shelley, e *O vampiro* (1819), de John William Polidori. A criatura de Shelley, trazida à vida pelo extraordinário poder da eletricidade a partir de pedaços de cadáver, foi precursora da ficção científica; o vampiro de Polidori, por sua vez, antecipou em quase oitenta anos o *Drácula* de Bram Stoker e reuniu uma miríade de narrativas folclóricas e referências para gestar a imagem que vislumbramos até hoje quando pensamos em um vampiro.

Já no que diz respeito à literatura fantástica moderna, convencionou-se tomar a virada do século XVIII para o XIX (CESERANI, 2006; TODOROV, 2012) como marco inicial. Segundo o pesquisador italiano Remo Ceserani (2006), para entender o

florescimento da narrativa fantástica europeia do século XVIII, é preciso levar em consideração, antes de tudo, a forte carga de renovação literária outorgada pelo movimento romântico e a ascensão do romance gótico.

A estética gótica, no auge de sua ampla difusão pela Europa, encontrou na França e na Alemanha terrenos férteis para a proliferação de seu imaginário repleto de excessos, melancolia e horror. Na França pré-revolucionária, uniu-se à sensibilidade romântica e à desilusão idealista sob as penas de Diderot e Marquês de Sade, ganhando força como contraposição pessimista e perversa ao otimismo utópico da Ilustração. Na Alemanha, o gótico foi amalgamado a várias outras tendências finisseculares, dentre elas o conto de fadas [*märchen*] e o romance negro [*roman noir*] francês, para originar uma síntese nova e *sui generis*: o fantástico.

É no alemão E.T.A. Hoffmann que Remo Ceserani (2006) vislumbra um dos maiores expoentes desse moderno modo de contar histórias. Para ele, a obra de Hofmann foi uma das primeiras a apresentar de maneira sistemática e iterada os procedimentos formais e os temas que viriam a se reunir, convencionalmente, sob o rótulo de literatura fantástica. No fantástico, o sobrenatural deixa o primeiro plano da narrativa e passa a se esconder na cotidianidade mais simples e banal da vida burguesa, muito mais sugerido que desvelado. Nesse sentido, o suspense característico do Gótico sofre sucessivas transformações à medida que o efeito estético da hesitação passa a ser o objetivo da narrativa, não mais o sublime ou o horror.

Para Todorov (2012), o elemento definidor do fantástico é justamente a hesitação que perpassa o sujeito diante da

intrusão do sobrenatural onde este não deveria existir. Para fins explicativos, o autor sugere o seguinte exercício mental: imaginemos um mundo muito parecido ou idêntico à nossa realidade, ou seja, regido pelas leis naturais. Nele ocorre um evento sobrenatural, qual seja uma aparição de algo que não poderia existir ou de um fato que não poderia acontecer. Diante deste evento, que não pode ser explicado pelas leis daquele mundo, quem o percebe deve optar por uma das duas possíveis soluções para o problema: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação – e nesse caso a lógica do mundo permanece intacta – ou de fato está ocorrendo, o que põe em xeque toda a realidade apreensível, bem como os conceitos de possível, impossível, real e imaginário. Nesta situação, qualquer uma das explicações descarta a possibilidade do fantástico, pois para Todorov, este existe apenas durante o momento da hesitação.

Dessa forma, o fantástico todoroviano é definido em contraste com os dois gêneros que traçam suas fronteiras: de um lado, o estranho, gênero no qual há uma explicação plausível para o evento sobrenatural; do outro, o maravilhoso, no qual o elemento sobrenatural, na verdade, faz parte daquela realidade, ainda que seja raro ou singular. Na área cinzenta entre ambos surge o fantástico, o que o caracteriza como um gênero limítrofe, desvanecente, uma vez que, caso uma ou outra explicação seja assumida no decorrer de uma obra literária, o gênero fantástico cede lugar a um de seus vizinhos.

No segundo capítulo de sua *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2012) cita brevemente alguns predecessores a partir dos quais tomou de empréstimo elementos para formular sua teoria

do fantástico, dos quais Montague Rhodes James, Olga Reimann e os franceses Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois. Dos franceses, Todorov assimilou a ideia de que o fantástico emerge a partir da existência daquilo que não poderia existir no mundo real, ou, nas palavras de Vax (apud TODOROV, 2012, p. 32), “todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. De Rhodes James e Reimann, subtraiu o elemento fundamental da hesitação, sentimento que satura o experienciador no momento em que este se depara com a intrusão do sobrenatural e que seria condição *sine qua non* para provocar o efeito fantástico.

Elencadas suas inspirações, Todorov (2012), busca definir algo que nunca fora até então esclarecido, mesmo pelos pesquisadores de sua época: de quem deveria partir a hesitação para que o fantástico possa se instaurar? Seria da personagem literária ou do leitor? A inovação de Todorov começa a se desenhar quando sugere que a hesitação é geralmente experimentada pelo

herói, o personagem. É ele quem, ao longo da intriga, terá que optar entre duas interpretações. *Mas se o leitor conhecesse de antemão a “verdade”, se soubesse por qual dos dois sentidos terá que decidir-se, a situação seria muito distinta.* O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela *percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados.* (TODOROV, 2012, p. 37, grifos nossos)

Valendo-se das teorias da recepção de contemporâneos como Wolfgang Iser (1996), Todorov insere o leitor como parte fundamental da realização do efeito fantástico. É a partir da

hesitação dele, e nesse caso nos referimos, como Todorov e Iser, a uma função implícita de leitor, não a tal ou qual leitor específico, que o fantástico pode se estabelecer ou não. É irrelevante que as personagens se vejam diante do sobrenatural com a escolha de tomar uma ou outra explicação se essa escolha já tiver sido feita para o leitor pela própria obra; isso porque os próprios personagens podem ser dispositivos formais para a construção do fantástico na medida em que escondem ou normalizam situações insólitas.

Com base nisso, Todorov (2012) atesta que a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico, mas esse sentimento não precisa ser representado internamente na obra para que possa acontecer. A identificação entre leitor hesitante e personagens hesitantes pode acontecer, mas não é via de regra; seria, portanto, uma “condição facultativa”, pode existir efeito estético fantástico sem que ela se cumpra, mas está presente em numerosas obras. A terceira condição, agora novamente obrigatória, é que o leitor implícito adote uma determinada atitude em relação à forma de leitura do texto. Faz-se necessário que ele não adote uma interpretação alegórica dos eventos narrados, assim como deve rejeitar uma interpretação poética do texto fantástico. Em *O fantástico*, Remo Ceserani (2006) propõe a existência de uma série de procedimentos formais e sistemas temáticos que, mesmo que não exclusivos do fantástico, seriam seus componentes fundamentais, meios para se alcançar o efeito estético da hesitação.

Sobre o desenvolvimento do fantástico em território alemão, Karin Volobuef (1999) faz questão de ressaltar sua proximidade com o gênero conto de fada [*märchen*]. Este gênero e suas

variações – o conto de fada popular e o artístico – alcançou grande envergadura na Alemanha graças aos esforços revivalistas do romantismo alemão, principalmente dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Nesse contexto, haveria um terceiro grupo de contos de fada que “nasce da simbiose entre a magia e a realidade, entre o prodigioso e o prosaico” (VOLOBUEF, 1999, p. 62); um tipo especial de narrativa em que o insólito aconteceria não em florestas encantadas ou covis de bruxa, mas nas próprias cidades alemãs do século XIX nominalmente identificadas.

Para Paul-Wolfgang Whürl, (1984, p. 238-239), esses contos de fadas seriam ambientados num mundo demoníaco, no qual os personagens são vítimas de alucinações, terrores de todo tipo, perda da identidade, loucura etc. Volobuef (1999) aponta que a classificação de Whürl toma o conto de fadas como algo tão amplo e multifacetado que passa a englobar aquilo que, para outros teóricos, constitui já outro gênero: o conto fantástico, marcado por “uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (VAX apud TODOROV, 2012, p. 32).

Em detrimento de conto de fada macabro, conto fantástico ou de uma acepção ampla do conto de fada artístico, Volobuef (1999) prefere a nomenclatura “peça noturna” [*nachtstück*]. O termo seria um empréstimo das artes plásticas à literatura, originalmente nomeando a representação pictórica de uma cena noturna. Segundo a autora, só muito depois da publicação da coletânea *Peças noturnas* [*Nachtstücke*] (1816-1817), de Hoffmann, é que a expressão passou a ser dicionarizada como referente a um gênero literário. Sobre a conveniência do termo para se referir à experiência alemã, ela explica:

Optamos por empregar o termo [*nachstück*] [...], uma vez que no romantismo os “textos de horror” sofrem diversas graduações, nem sempre dando a incidência de elementos fantasmagóricos. O termo “peça noturna”, além de ser mais vago no que se refere à questão dos fenômenos sobrenaturais (podendo ainda transitar de uma a outra das categorias propostas por Todorov), salienta o elemento da noite, decisivo nesse veio narrativo do romantismo alemão. (VOLOBUEF, 1999, p. 65)

Assim como Ceserani em relação ao fantástico, Volobuef (1999) ressalta a influência do romance gótico no florescimento da peça noturna alemã, afirmando que o tema da noite – seja a noite *per se* ou metafórica, levada para dentro do sujeito – seria um caractere gótico renovado pelos românticos alemães: “Com o romantismo surgiu uma nova concepção: a noite como metáfora daquilo que hoje denominamos fenômenos psicológicos ou mesmo paranormais, isto é, hipnose, autossugestão, telepatia, premonição do futuro etc.” (VOLOBUEF, 1999, p. 67).

Essa circunstância, continua ela, seria a principal responsável pelo abandono dos *topoi* góticos clássicos na peça noturna alemã. A interiorização da noite incorreria no abandono dos castelos assombrados, dos fantasmas vagando por corredores escuros, das salas sombrias e subterrâneas e das masmorras. Ao invés de situar o horror em espacialidades externas, a peça noturna se voltaria para dentro, “para explorar o abismo soturno que o homem traz dentro de si” (VOLOBUEF, 1999, p. 68).

Ainda que Volobuef (1999, p. 68) inclua Hoffmann como um dos principais responsáveis pelo alçamento da peça noturna a um status de “forma típica da prosa de ficção do romantismo alemão”,

ou como “ápice da peça noturna romântica” (LEOPOLDSEDER apud VOLOBUEF, 1999, p. 68), tensionamos mostrar, a partir da análise de “A mulher vampiro”, que o autor fez uso prolífico dos recursos temáticos do gótico inglês em ao menos um de seus contos. Mesmo sendo fato que nessa mesma obra há, sim, o fenômeno da internalização da noite, o castelo assombrado, o cemitério, a fantasmagoria e a ameaça do passado, alguns dos mais clássicos elementos da estética gótica, são fundamentais para a construção da narrativa.

Como foi escrito para a coletânea *Os irmãos de Serapião* [*Die Serapionsbrüder*] (1819-1821), este conto, como muitas outros reunidos em seletas semelhantes, não recebeu um título próprio. Segundo apurado por Kamla (1985), a história já foi conhecida por muitos nomes nos vários países em que foi publicada, dos quais “Vampirismus”, “Vampirismo”, “Cyprian’s Narrative”, “The Hyena”. Uma vez que nos reportamos à versão traduzida independentemente para o português pelo portal virtual brasileiro Contos de Terror, faremos uso também do título por eles escolhido: “A mulher vampiro”.

O conto, que veio à luz pela primeira vez em 1821, no quarto volume de *Die Serapionsbrüder*, apresenta uma das primeiras aparições literárias do motivo do vampiro na língua alemã (SÜTTERLIN, 2018). Edições posteriores forneceram o título “Vampirismus” para a história, devido à conversa sobre vampiros que é travada pelos irmãos Lothar, Theodor, Vinzenz, Sylvester, Ottmar e Cyprian na narrativa moldura que aglutina todos os contos. Paradoxalmente, ainda que a conversa dos irmãos gire em torno do vampirismo e suas consequências horripilantes não só para as

vítimas, mas também para o acometido pela “doença”, não há na narrativa nenhum personagem ou episódio que justifique o título, afinal, não há vampiros na história, apenas a condessa Aurélia e sua mãe, cujo comportamento insólito se assemelha muito mais à criatura conhecida como carniçal ou *ghoul*.

“A mulher vampiro” é protagonizado pelo conde Hipólito, um jovem e reservado aristocrata que, após a morte do pai, toma para si a responsabilidade de reformar e reavivar o castelo da família, tarefa que consome a maior fração de seu tempo. Em meio às reformas, Hipólito recebe a desagradável visita da baronesa, uma parente de seu pai que nunca foi benquista pelo falecido, mas sem que este explicasse ao seu filho o motivo para tanta desconfiança. Ignorando os avisos de seu finado pai, de seu tio e dos boatos que correm acerca de um processo criminal pelo qual responde a baronesa, Hipólito resolve atendê-la.

A baronesa conta ao conde sobre as dificuldades que vem enfrentando durante os últimos tempos. Desalojada de suas terras, foi obrigada a deixar sua vida de riquezas para trás e se viu, junto com a filha, cara a cara com a fome. Sua filha, a bela e graciosa Aurélia, imediatamente chama a atenção do solteiro Hipólito, que por ela se encanta. Em vista de sua repentina paixão, ele acolhe mãe e filha no castelo e não demora para pedir a mão de Aurélia, que lhe é concedida. Todavia, os sonhos amorosos de Hipólito são perturbados pelos estranhos costumes da baronesa, que além de cataléptica e dotada de uma aparência cadavérica, vaga pelos jardins do castelo, costumeiramente à noite, indo sempre parar nos arredores do cemitério.

Na ocasião da celebração do matrimônio, a sombra da baronesa recai sobre o jovem casal de forma agourenta: durante um dos seus passeios noturnos, ela morre repentinamente, sendo encontrada desfalecida no chão na manhã do casamento. Preocupado com a situação financeira e emocional de Aurélia, Hipólito apressa a cerimônia, mas sua esposa já não torna a mostrar a doçura e a delicadeza de outrora. Conforme avançam os dias de casada, o comportamento de Aurélia se torna cada vez mais misterioso na medida em que desenvolve um quadro de histeria. Passa a ver perseguidores invisíveis, falar sozinha e, sem muito tardar, também a sair em passeios noturnos, semelhantes aos de sua mãe. O mais insólito de tudo é, sem dúvida, sua rejeição por todo e qualquer tipo de comida convencional, o que impressiona até mesmo os médicos, que se questionam como tem sobrevivido sem comer.

Consternado pela condição da esposa, Hipólito resolve seguir Aurélia às escondidas num dos passeios à meia-noite. Inadvertidamente ela o leva até o cemitério do castelo, onde é flagrada, junto a um círculo macabro de velhas nuas, devorando um cadáver. No dia seguinte, um abalado Hipólito confronta Aurélia sobre o que vira na noite anterior, pelo que ela lhe avança sobre o peito e rasga sua carne com os dentes, como um animal. O final em aberto faz questão apenas de atestar que, após isso, o conde enlouqueceu.

“A mulher vampiro”, cuja forma literária se engendra para causar o efeito estético do horror, como era comum às narrativas góticas inglesas, traz um importante diferencial em sua composição: a ambiguidade. Em nenhum momento é deixado claro se os acontecimentos insólitos ali encenados são

originários de moléstias físicas ou mentais, de meras coincidências inoportunas ou de forças maléficas de índole sobrenatural. Há, do começo ao fim da trama, uma atmosfera de mistério e dúvida que convida à hesitação do leitor, condição mor para o surgimento do efeito fantástico, como propõe Todorov (2012) para as produções oitocentistas.

Essa atmosfera ambígua conta com uma forte presença do aparato estético gótico para se instaurar na narrativa, a começar pela espacialidade. O cenário escolhido por Hoffmann para ambientar o conto é o castelo, o mais recorrente e mais representativo *locus* das tramas góticas. Os castelos, como descrevemos anteriormente, eram ecos de um passado feudal que, como citado anteriormente, fora construído no inconsciente coletivo pós-medieval como uma era perdida na história da humanidade. Também eram pontualmente interligados a outros cenários medievais, tais como abadias, igrejas, catedrais e cemitérios. É justamente esse o caso do castelo de Hipólito, cuja presença de um cemitério na seção mais afastada dos jardins é importantíssima para o desenrolar da trama:

Osolar da família era situado numa das mais pitorescas regiões, e as rendas do patrimônio permitiam embelezá-lo custosamente. O conde resolveu reproduzir ali tudo o que durante as suas viagens o impressionara vivamente pela magnificência e bom gosto. Chamou uma nuvem de artistas e de operários, que começaram logo a embelezar, ou para melhor dizer, a reconstruir o castelo, rasgando ao mesmo tempo um parque do mais grandioso estilo, onde se encravaram, como dependências, a igreja paroquial e o cemitério. (HOFFMANN, 2019, s.p.)

Apesar de não deixar claro onde está localizado o castelo de Hipólito, o narrador afirma que seria na mais pitoresca das regiões. A ambientação em países do mediterrâneo, principalmente França e Itália, também é característica marcante do gótico inglês. Segundo Ceserani (2006), o motivo está na aura pitoresca e insólita que esses lugares teriam para uma cultura nórdica, protestante e anticatólica como a britânica. É o que ressalta também Botting (1996, p. 41): “cenários geográficos [góticos] eram usualmente localizados nas terras do sul europeu, Itália e França especificamente, continuando a associação do catolicismo com superstição, poder arbitrário e paixão extrema”.

O cemitério anexado aos jardins do castelo é cenário dos dois episódios mais macabros e grotescos da trama – a morte repentina da baronesa e o banquete das velhas nuas ao redor de um cadáver –, em consonância com o que Botting (1996, p. 85) cita sobre a importância ímpar desse cenário para a ficção gótica: “cemitérios desertos e retiros de jardins sinalizam mistérios e terrores”. O grotesco, inclusive, é outro caractere gótico bastante presente na narrativa, principalmente sendo utilizado para remeter à presença do sobrenatural, mas sem afirmá-la peremptoriamente.

A baronesa é descrita, desde o começo, como uma visão ambígua, mas grotesca, pois “estava longe de ser feia, mas nunca pessoa alguma produzira no conde repugnância tão manifesta” (HOFFMANN, 2019, s.p.). Todavia, uma vez que entra em cena sua suposta catalepsia, sua fisionomia descamba para o mais puro grotesco, sendo descrita pelo narrador como um cadáver ambulante, sem vida, mas de alguma forma ainda animado: “o vulto descarnado da baronesa, que fixava nele uns olhos embaciados,

tomava o aspecto de um cadáver vestido de brocado”; “aquele rosto singularmente pálido e enrugado, e aquela aparência de espectro” (HOFFMANN, 2019, s.p.).

Podemos considerar que os episódios de catalepsia da baronesa são os primeiros acenos da narrativa à ambiguidade fantástica, uma vez que a explicação racional de sua enfermidade contrasta sobremaneira com a descrição grotesca e monstruosa que dela é feita. Sua aparência fantasmagórica, inclusive, é reiterada pelo narrador com certa frequência. Ademais, seus hábitos noturnos e desaparecimentos também contribuem para sua aura misteriosa e paulatinamente vão sedimentando a intrusão do fantástico na cotidianidade do castelo. Conforme aponta Ceserani (2006), um dos principais procedimentos narrativos da literatura fantástica é a passagem do rotineiro para o inexplicável, o perturbador; da realidade comum para o pesadelo, a loucura, o mistério. A entrada da baronesa na vida de Hipólito demarca exatamente esse ponto de virada.

Diante das marcas ambíguas inscritas na superfície do texto, como “os casos verdadeiramente extraordinários” (HOFFMANN, 2019, s.p.) que rondam a baronesa, mas nunca são desvelados, o leitor implícito (ISER, 1996) é levado a hesitar diante do estatuto da personagem: trata-se de uma criatura monstruosa ou apenas de uma mulher enferma? A mesma hesitação não acomete Hipólito, demarcando uma dissonância entre leitor implícito e protagonista, o conde, perdidamente apaixonado, tenta preencher as lacunas com a racionalidade “e atribuía tudo à má saúde da sua hóspede e ao gosto que ela tinha por sombrios passatempos” (HOFFMANN, 2019, s.p.).

Outro ponto de virada na trama acontece no dia do casamento entre Hipólito e Aurélia: a sogra é encontrada já sem vida nos jardins do castelo, morta inexplicavelmente. Esse episódio agourento ecoa a também aparentemente inexplicável morte do príncipe Conrad no dia de seu casamento, em *O castelo de Otranto* (1764), uma das mais icônicas passagens do romance gótico inglês. Assim como Conrad é esmagado por um elmo gigante, apresentando este objeto que será fundamental para o desenlace de *Otranto*, a baronesa é encontrada nas proximidades do cemitério, o que serve também como um *foreshadow* de um elemento narrativo que será revisitado mais adiante. Ademais, outra característica partilhada pelos dois episódios diz respeito a um prenúncio de desfortúnio para os cônjuges, que mesmo diante da desgraça planejam seguir com o casamento.

Contudo, há uma diferença notável entre os dois que aponta para a índole fantástica de Hoffmann inexistente em Walpole. Enquanto, ao fim da trama, a morte de Conrad é justificada por uma espécie de punição metafísica direcionada ao seu pai, usurpador do trono de Otranto, e levada a cabo pela mística estátua viva do rei Alfonso, a morte da baronesa não é explicada de forma alguma. Não há sequer uma pista ou alusão à sua *causa mortis*, nem natural nem sobrenatural, mantendo o véu da ambiguidade intacto sobre o acontecimento até o término do conto.

Desse ponto em diante, os acontecimentos insólitos passam a circundar a figura da, agora órfã, Aurélia, que se vê tomada por “uma agitação singular, proveniente mais da angústia cruciante que a perseguiu incessantemente, do que do desgosto causado pela morte da mãe” (HOFFMANN, 2019, s.p.). Quanto ao mal que aflige a

moça, o narrador é novamente pouco explícito. O recurso retórico da elipse, também elencado por Ceserani (2006, p. 74), é marca fundamental da literatura fantástica; conforme aponta o autor, em momentos-chave da narração, “quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito”.

Esse procedimento permeia toda a retórica de “A mulher vampiro” e está presente também em sua estrutura narrativa, uma vez que, quando a tensão atinge o ápice, provocada pelo estranho comportamento de Aurélia, a trama sofre uma brusca interrupção em seu fluxo, dedicando alguns parágrafos a um *flashback* do passado da moça. Essa narrativa dentro da narrativa, que para o crítico Thomas Kamla (1985, p. 237) soa como uma “inconsistência estrutural, pois impede o devido fluir da história”, pode ser melhor enxergada como uma elipse proposital, estrategicamente posicionada por Hoffmann num ponto crucial da trama com o fito de prolongar o efeito estético do fantástico. Afinal, conforme sugere Irene Bessière (1973, p. 35), “para seduzir, o fantástico tem o dever de desiludir”.

Enquanto Aurélia revela seu traumático passado ao noivo, somos apresentados a diversos elementos temáticos característicos do que os teóricos contemporâneos (BOTTING, 1996; MILBANK, 2009; LEDOUX, 2011) convencionaram chamar “Gótico feminino”. Essa vertente do gótico inglês, praticada majoritariamente por escritoras como Ann Radcliffe e as irmãs Brontë, tematizava a experiência de ser mulher num contexto socialmente e domesticamente opressivo, tratando de assuntos como a submissão, o encarceramento doméstico, a ameaça de

violência sexual e a própria sexualidade feminina – todos sob o signo estético do horror que era comum ao gótico. Contudo, segundo elucida Ellen Ledoux (2016), divisões pautadas em noções estanques de gênero não são consistentes em se tratando de um modo literário tão esguio quanto o Gótico, pois os *topoi* do Gótico dito feminino estavam também presentes nas narrativas de escritores como Horace Walpole, Matthew Lewis, Charles Maturin e, como salientamos acima, E.T.A. Hoffmann.

Dos quatro principais recursos temáticos característicos do Gótico feminino propostos por Ledoux (2016) – encarceramento doméstico, ameaça de violência sexual, medo de monstros e figura materna ausente –, todos estão presentes em “A mulher vampiro”, sendo três deles apresentados durante o retorno ao passado de Aurélia. Quando contava a moça dezesseis anos, sua mãe casou-se com um barão e as duas ascenderam social e economicamente, contudo, Aurélia “estava sempre fechada no quarto, ao passo que a mãe ia às festas com o tal homem” (HOFFMANN, 2019, s.p). Não demora para que o suposto barão comece a “deitar à mocinha certos olhares, que lhe infundiam inexplicável horror” (HOFFMANN, 2019, s.p.), deixando-a sob a sombra da constante ameaça do abuso sexual.

O abuso, antes apenas uma ameaça, é concretizado certa noite quando o barão, “meio ébrio, apertou-a nos braços, mostrando-lhe claramente as suas intenções abomináveis. O desespero deu forças à donzela que repeliu o miserável com vigor, fazendo-o cair para trás, e correu a fechar-se no quarto” (HOFFMANN, 2019, s.p). Para piorar, a mãe de Aurélia, cada vez mais ausente e displicente, descredibiliza suas queixas. Recusando-se a abandonar as benesses

da vida ao lado do barão, a baronesa rechaça a filha da maneira mais inescrupulosa possível:

[A baronesa] aconselhou-a a ceder à vontade do barão, o qual, em caso de recusa, já ameaçara deixá-las. Longe de se impressionar com as lágrimas e queixumes de Aurélia, a velha recebeu-os às gargalhadas e com zombaria provocante. Gabou-lhe impudicamente uma ligação, que lhe ofereceria todas as voluptuosidades mundanas, servindo-se de termos tão abomináveis e vergonhosos que Aurélia ficou aterrorizada. (HOFFMANN, 2019, s.p.)

Cerceada pela situação desesperadora em que se encontra, Aurélia vê na fuga a única saída, mas tem sua última cartada frustrada pela mãe, que para impedir futuras tentativas, estreita ainda mais o encarceramento doméstico da filha, privando-a inclusive de água e comida:

[...] a baronesa percebeu o que a filha estivera prestes a fazer. Agarrou-a brutalmente por um braço, empurrou-a para o quarto e fechou a porta à chave, sem dizer palavra.

No dia seguinte saiu e só voltou tarde de noite. Entretanto, Aurélia, ali encerrada, não viu nem ouviu pessoa alguma, e padeceu as torturas da fome e da sede. Nos dias seguintes não recebeu muito melhor tratamento. A mãe deitava-lhe por vezes uns olhos cintilantes de cólera e parecia meditar qualquer projeto sinistro. (HOFFMANN, 2019, s.p.)

O medo da própria mãe passa a perseguir Aurélia por todo o resto de sua vida, o que é explicitado em conversa com o marido, quando questiona: “há algo mais horrível, perguntou ela, do que vermo-nos obrigados a aborrecer, e odiar a nossa própria mãe?”

(HOFFMANN, 2019, s.p.). Após a morte da baronesa, Aurélia não se vê livre de sua angústia, pelo contrário. De forma ambígua que reforça o efeito da hesitação, o narrador passa a contar como o comportamento da moça se deteriora após a orfandade, introduzindo na trama novos elementos góticos: a fantasmagoria e o medo de monstros.

O passado ameaçando o presente através da presença de fantasmas – ou, no caso do conto, de supostos fantasmas – é, segundo Botting (1996), um dos *topoi* mais reconhecíveis da estética gótica. Aurélia, após o casamento, passa a ser perseguida por uma presença que só ela é capaz de sentir. A narrativa novamente não deixa clara a legitimidade das queixas de Aurélia, uma vez que utiliza a modalização do discurso sempre que vai se referir à sua experiência com um “perseguidor invisível”, como no trecho a seguir:

Um dia, quando conversava amorosamente com o conde, [Aurélia] ergueu-se de súbito, pálida, num mortal terror, e banhada em lágrimas refugiou-se-lhe nos braços *como se* quisesse fugir a um perseguidor invisível. Exclamou:

— Não, nunca, nunca! (HOFFMANN, 2019, s.p., grifo nosso)

O “como se” grifado acima entra na gama de expressões que Todorov (2012) entende como modalizações do discurso fantástico. A modalização, para o autor, consiste em usar “certas locuções que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado” (TODOROV, 2012, p. 43-44), pondo em xeque a certeza sobre o que se fala. Por exemplo, as frases “fugindo a um perseguidor invisível” e “como

se quisesse fugir a um perseguidor invisível” referem-se ao mesmo fato, mas a segunda indica, além da ação, o caráter possivelmente metafórico ou a incerteza do sujeito em relação à condição de verdade da frase que enuncia.

A modalização do discurso é constante no conto, não apenas em relação ao comportamento de Aurélia, mas também quanto à sua cada vez mais deteriorada aparência: “a palidez do rosto e o olhar extinto *pareciam* indicar doença, mas ao mesmo tempo os seus modos extraordinários e inquietos *faziam suspeitar* novo mistério” (HOFFMANN, 2019, s.p, grifo nosso). Sua condição insólita contraria a ciência e excede os limites da humanidade, pois com o passar do tempo, abandona os alimentos tradicionais, que lhe causam repulsa:

Havia no seu estado uma coisa inexplicável: não tomava o mínimo alimento, manifestando invencível horror por todas as iguarias, especialmente pela carne. Quando se servia qualquer prato desta substância, era obrigada a levantar-se da mesa, dando evidentes sinais de nojo.

Foi improfícua toda a ciência do médico, porque Aurélia não quis nunca tocar em remédios, apesar das súplicas do marido.

Passaram-se semanas e meses sem que a condessa tomasse alimento algum. O mistério continuava impenetrável e o médico era de opinião que havia ali qualquer coisa que frustrava o saber humano. (HOFFMANN, 2019, s.p.)

A autoridade incumbida à figura do médico, um homem da ciência, funciona como mais um dos artifícios que sugerem a presença do sobrenatural na história, mas sem confirmá-lo categoricamente. Afinal, se o quadro de Aurélia excede o saber

humano, só poderia ser explicado pelo extranatural, pelo fator metaempírico. Tal mistério só receberá alguma elucidação já nos momentos finais da narrativa, quando o conde Hipólito resolve tirar a limpo os desaparecimentos noturnos de sua esposa. Decide então segui-la sorrateiramente pelos sombrios jardins do castelo até o cemitério, local onde se depara com a referida cena grotesca e macabra:

[Aurélia] atravessou o parque e dirigiu-se para o cemitério, desaparecendo por trás do muro. Hipólito seguiu-a, quase de corrida; achou aberta a porta e entrou.

Viu à claridade do luar um espetáculo medonho. A curta distância, aparições hediondas acocoravam-se no chão, formando círculo. Eram velhas seminuas, de cabelos desgrenhados, dilacerando com os dentes, como feras, o cadáver dum homem.

E Aurélia estava no meio delas!... Com que pungente angústia e profundo horror o desgraçado fugiu àquela cena infernal! (HOFFMANN, 2019, s.p.)

A cena, bem como a fuga instintiva de um aterrorizado Hipólito, encapsula o conceito de horror que, segundo Botting (1996, p. 48), o gótico ajudou a gestar: “o horror é frequentemente experimentado em calabouços subterrâneos ou câmaras funerárias. Congela as faculdades humanas, tornando a mente passiva e imobilizando o corpo”⁵. A causa do horror, para o autor, é geralmente “um encontro direto com a mortalidade física, o toque de um resfriado cadáver ou a visão de um corpo em decomposição”⁶.

5 Tradução nossa.

6 Tradução nossa.

Esse momento, já ao final da trama, pode ser considerado a primeira irrupção ostensiva do horror na narrativa, que até então estivera apenas brincando com sua presa – o leitor – sob o véu da ambiguidade, do mistério e do terror⁷ psicológico. Se toda a trajetória do casal desde o primeiro encontro já configurava “uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (VAX apud TODOROV, 2012, p. 32), esse episódio marca um ponto de não retorno: a partir dele, tanto Hipólito quanto o leitor são levados a crer que forças exteriores governam os acontecimentos até então vividos; não se trata de coincidência ou de um quadro de enfermidade mental de Aurélia. O círculo de velhas nuas ao redor do cadáver, apesar de não explicado pelo narrador, remete a alguma sorte de ritualística. O sobrenatural ainda não é atestado de forma decisiva, mas pode-se inferir que, no mínimo, Aurélia faz parte de alguma seita ou doutrina macabra.

Ao contrário das narrativas góticas tradicionais, que em seus últimos momentos geralmente explicam a presença do sobrenatural de um jeito ou de outro – ou pela legitimação do insólito ou pela explicação racional, quando tudo não passa do engodo de malfeitores que são desmascarados (BOTTING, 1996; PUNTER; BYRON, 2004) –, “A mulher vampiro” continua no campo da ambiguidade até o final. Na última cena do conto, muito acontece, mas pouco é explicado:

7 O terror, em contraste com o horror, é definido pela sensação de obscuridade, confusão, opressão. Ao contrário do horror, mais físico e que geralmente escancara a presença do sobrenatural, o terror se mantém no âmbito da sugestão e “deixa rastros para que a imaginação possa exagerar” (BOTTING, 1996). Conforme a descrição de Ann Radcliffe, “terror e horror são tão opostos, que o primeiro expande a alma, e desperta as faculdades humanas para um grau superior da vida; o outro as contrai, congela e quase as aniquila” (RADCLIFFE, 1826, p. 145, tradução nossa).

Quando, porém, serviram um prato de carne cozida e a condessa quis retirar-se mostrando repugnância, o conde reconheceu a realidade dos fatos de que fora testemunha, e exclamou com violência:

— Ah! Mulher abominável e diabólica! Bem sei de que provém a tua aversão pelo comer dos homens. É nas sepulturas que te vais banquetear!

Mal ouviu estas palavras, Aurélia atirou-se a ele rugindo, e mordeu-o no peito, com a fúria duma hiena. O marido repeliu violentamente a possessa, que expirou no meio de atrozes convulsões. (HOFFMANN, 2019, s.p.)

O surto de Aurélia diante do seu segredo revelado demonstra notável falta de humanidade, sendo inclusive comparado pelo narrador à fúria bestial de uma hiena – animal que, mesmo tendo fama de carniceiro, é na verdade um predador feroz. Apesar da vagueza que contribui para a inexplicabilidade da situação, pode-se inferir que Aurélia morre em meio ao ataque a partir da sentença “expirou no meio de atrozes convulsões”. Com isso, seu segredo é levado para o túmulo da mesma forma como fora pela baronesa. Ao fim e ao cabo, não é possível saber se mãe e filha eram bruxas, vampiras, ascetas de algum culto sinistro ou simplesmente canibais. “A mulher vampiro” sustenta o efeito estético da hesitação até o fim da narrativa, o que para Todorov (2012) configura um legítimo conto fantástico.

Ao contrário do que sugere o título, há poucos elementos temáticos na obra que sugerem o fenômeno do vampirismo. Como o próprio Sylvester, um dos irmãos, sugere na narrativa moldura: “no meu entendimento, um vampiro, veja você, não é nada mais que um cadáver vivo que suga o sangue daqueles que ainda vivem”

(HOFFMANN, 1979, p. 926)⁸. Concorda Lothar que “um vampiro nada mais é que um ser amaldiçoado [...] que suga o sangue de pessoas adormecidas, transformando-as em vampiros também” (HOFFMANN, 1979, p. 927)⁹. Nenhum ato que se poderia considerar vampiresco é exibido na trama, tampouco as duas personagens ao redor das quais giram os eventos insólitos, a baronesa e Aurélia, exibem comportamentos típicos dos famosos vampiros literários como Lord Ruthven: a palidez da pele, a índole sedutora, a sede por sangue. Vale ressaltar que a narrativa curta protagonizada por Ruthven, *O vampiro* (2020 [1819]), fora publicada apenas dois anos antes de “A mulher vampiro”, pelo inglês John William Polidori, e no mesmo ano que o primeiro volume de *Os irmãos Serapião*.

Thomas Kamla (1985, p. 236) sugere que o título da obra passa uma mensagem inadequada em relação ao tipo de comportamento patológico apresentado, “especialmente quando consideramos que a agressão oral exibida pela personagem Aurélia se estende além da pueril urgência por sugar, ou, como o título sugere, por morder com o intuito de extrair sangue”¹⁰. Para o autor, o impulso de Aurélia em devorar e estraçalhar estaria melhor atrelado ao comportamento canibalístico da criatura folclórica árabe conhecida como *ghoul*, ou carniçal: uma pessoa viva que consome o corpo dos mortos. Nicole Sütterlin (2018), crítica e professora de Harvard, concorda que embora as duas mulheres se integrem ao reino dos mortos por conta de suas tendências necrofágicas, não exibem comportamentos vampirescos.

8 Tradução nossa.

9 Tradução nossa.

10 Tradução nossa.

Sabendo, como citado anteriormente, que o título do conto foi atribuído posteriormente por editores, chamamos atenção para a dissonância entre a narrativa moldura e a narrativa encaixada, esta que não exibe nenhum dos caracteres atribuídos aos vampiros pelos irmãos Serapião. Sütterlin (2018) lança, então, a seguinte questão: por que Hoffmann introduz tão enfaticamente a promessa de uma história vampiresca para em seguida não exibir nenhum vampiro nas linhas de seu conto? A resposta, sugere ela sem muitas explicações, estaria na predileção do autor pela ambiguidade do fantástico.

Com base na análise do conto objeto, nossa hipótese quanto a essa questão subscreve a proposição de Sütterlin. Na busca pelo efeito estético do fantástico, para o qual hesitação e ambiguidade são condições *sine qua non*, Hoffmann propositalmente promove essa desarmonia entre a narrativa moldura e a encaixada com a intenção de brincar com a expectativa do leitor. Levado, de antemão, a esperar do conto certos elementos convencionais do que o folclore e narrativas anteriores construíram sobre o personagem vampiro, o leitor deparar-se-á com uma história que não apenas não os exibe como faz questão de esconder muito mais do que revelar. A quebra de expectativa como recurso formal do fantástico, nesse sentido, consagra o aforismo de Bessière (1973, p. 35) – citado aqui pela segunda vez: “para seduzir, o fantástico tem o dever de desiludir”.

REFERÊNCIAS

BATALHA, Maria Cristina. A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa. *Alea*, v. 5, n. 2, dezembro de, 2003.

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

- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Die Serapions-Brüder*. Ed. Walter Müller-Seidel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. A mulher vampiro. *Contos de terror*, 2019. Disponível em: <https://www.contosdeterror.site/2019/11/a-mulher-vampiro-conto-classico-de.html>. Acesso em: 01 ago. 2021.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. 2 Vols. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catalogos editora, 1986.
- KAMLA, Thomas. E.T.A Hoffmann's Vampirism Tale: Instinctual Perversion. *American Imago*, v. 42, n. 3, 1985.
- LEDOUX, Ellen. Defiant damsels: Gothic space and female agency in Emmeline, The Mysteries of Udolpho and Secresy. *Women's Writing*, v. 18, n. 3, p. 331-347, 2011.
- LEDOUX, Ellen. Was there ever a "Female Gothic"? *Palgrave Commun*, v. 17, n. 3, 2016.
- MILBANK, Allison. Female gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (Ed.) *The Handbook of the Gothic*. 2. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- POLIDORI, John William. *O vampiro*. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2020.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Vol. 1. Londres: Routledge, 1996.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.
- SÜTTERLIN, Nicole. Transgressions: On the (De-)Figuration of the Vampire in E.T.A. Hoffmann's "Vampirismus". In: CLARSON, Christopher (Ed.). *Transgressive Romanticism*. Vol 4. Liverpool: Liverpool University Press, 2018.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- WÜHRL, Paul-Wolfgang. *Das deutsche Kunstmärchen*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1984.

05

**“OS DUPLOS” DE E. T. A. HOFFMANN:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A FRAGMENTAÇÃO
ROMÂNTICA¹**

Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães

*Recebido em 12 mar 2021.**Aprovado em 09 mai 2022.***Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães**

Doutoranda pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU – campus Santa Mônica), bolsista Capes.

Mestre em Psicologia (Psicanálise e Cultura).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9294692137599320>ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1599-8566>E-mail: anarosa.psi@hotmail.com

Resumo: Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822) foi um escritor romântico e um dos maiores representantes da literatura fantástica. O presente artigo apresenta um panorama acerca do escritor e discorre sobre a fragmentação no Romantismo, a qual o sujeito, em busca da unidade perdida, depara-se com os seus vários “eus” e com as suas divisões: o seu ser consciente e o seu ser inconsciente. O duplo no Romantismo, com isso, pode ser caracterizado como o desejo de reencontro e redescobrimto de si mesmo. Para isso, foi feita uma leitura interpretativa do referido escritor em *Los Dobles* [Os Duplos], cujos personagens Deodatus e George, considerados como duplos homogêneos, ao fundirem-se, por meio de “não-ditos” do círculo familiar, necessitam da

1 Título em língua estrangeira: ““The doubles” of E. T. A. Hoffmann: considerations on romantic fragmentation”.

conquista da diferenciação e da construção de suas identidades.

Palavras-chave: E. T. A. Hoffmann. Duplo. Fragmentação. Romantismo.

Abstract: Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822) was a romantic writer and one of the greatest representatives of fantastic literature. The present article presents an overview about the writer and discusses the fragmentation in Romanticism, which the subject, in search of the lost unity, is faced with his various “I’s” and his divisions: his conscious being and the your unconscious being. The double in Romanticism, with this, can be characterized as the desire to find and rediscover oneself. For that, an interpretative reading of the referred writer was made in *Los Dobles* [The Doubles], whose characters Deodatus and George, considered as homogeneous doubles, when merging, through “unsaid” of the family circle, need the conquest differentiation and the construction of their identities.

Keywords: E. T. A. Hoffmann. Double. Fragmentation. Romanticism.

E. T. A. HOFFMANN: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ESCRITOR E DA FRAGMENTAÇÃO ROMÂNTICA

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann – cujo penúltimo nome substituiu para Amadeus em homenagem a Mozart – nasceu em 24 de Janeiro de 1776, em Königsberg, Prússia (posteriormente Kaliningrado, Rússia) e veio a falecer em 25 de Junho de 1822, em Berlim, na Alemanha.

É possível encontrar na ficção de Hoffmann um universo observável da condição fragmentada do homem moderno, o qual começa a esboçar-se no final do século XVIII, coincidindo, portanto,

com o surgimento do gênero fantástico. O fantástico, conforme assinala Batalha (2012), em sua especificidade genérica ou modal, vincula-se ao advento da modernidade. A demarcação semântica maravilhoso/fantástico é fruto dos progressos estéticos e sua oposição metatextual foi se construindo gradativamente, uma vez identificadas as condições intrínsecas exigidas para a existência dos dois gêneros, ou subgêneros. O fator determinante do fantástico é o conceito de “ruptura” da racionalidade.

Berlin (2015) enfatiza que, no Romantismo, sobretudo, nas narrativas de Hoffmann, a estrutura fixa das coisas e da existência sufocaria o campo da ação e, a partir disso, as fragmentações, as sugestões, os vislumbres e a iluminação mística seriam as formas para se captar a realidade, visto que qualquer tentativa de circunscrever e oferecer uma explicação absoluta e coerente frente a ela estaria, basicamente, produzindo perversões e caricaturas. Tais ideias estariam no cerne da fé romântica, em conjunto com a de que: “o homem seria um joguete nas mãos do destino” (CARPEAUX, 2012, p. 118).

O caos, de acordo com Safranski (2010), existente em diversas dimensões, fato que, até mesmo o próprio eu contém o caos e, de tal forma, a experiência plenamente desenvolvida a fim de experienciar si mesmo, adviria por meio da espontaneidade, pois, o “eu sou” é o segredo revelado do mundo. O mundo, entretanto, não é o resumo de todos os fatos, mas de todos os acontecimentos; daquilo que se descobre pela movimentação produtiva do eu, expandida por meio da sua liberdade criativa.

O fenômeno do duplo, no Romantismo, especialmente em Hoffmann, representa a dependência a símbolos paradoxais

e alternativos do cenário fantástico, diante das descobertas científicas e racionalismos propostos pelo Iluminismo. O duplo assume seu próprio conjunto de leis únicas, que apresenta o intuito de expressar um eu dividido, revelado de forma dramática, fluida e enigmática, o qual escapa do raciocínio fundamentado pelo real. Os termos dualidades, antíteses e cisões remetem ao terreno do imaginário, onde o retorno a lendas e histórias mágicas da tradição popular se articula ao profundo estado de insegurança individual, social e comunitária. Como o mundo da diferença é calcado por meio do sentido de valor, a noção do duplo inquieta e testemunha a insuficiência do ser. O encontro com “um outro”, com a identidade dividida, sugere ser um mito o encontro consigo mesmo, pois o eu é uma entidade desconhecida, contudo, é necessário a busca pelo conhecimento sobre si e sobre as possíveis verdades das muitas realidades existentes.

As multiplicidades, as diferenças das personagens e das narrativas, em Hoffmann, produzem um anseio pelo saber total, que engloba o artístico, o filosófico e o psíquico, diante das diversas realidades. Porém, paradoxalmente, os românticos e os desdobramentos dos fenômenos do duplo, sugeririam o encontro consigo mesmo, mas abrem-se para a fragmentação, para o infinito, para “o sempre” acabamento e para o devir. Hoffmann, como romântico procura a totalidade romântica, mas sempre visualiza os fragmentos do eu, a divisão que torna o sujeito um “divíduo”, isto é, tem parte consciente e parte inconsciente. O encontro com os fragmentos do eu e com a complexidade dos vários “eus” existentes no sujeito, faz com que a leitura de Hoffmann possibilite a percepção de que a proposta romântica se esbarre com a noção psicanalítica

de um eu descentralizado e cindido. Com isso, há o rompimento com qualquer crença a respeito de uma verdade absoluta quanto ao sujeito e, principalmente, quanto ao seu psiquismo.

A fragmentação jamais está sozinha, pois sua forma é plural. Duarte (2011) aponta para a expansão da fragmentação que, ao invés de evidenciar por soluções e respostas, o fragmento, por excelência, é incompleto e afirma a lógica da diferença: não o da identidade, a completude nunca ocorrerá, pois, os fragmentos não cessam. Atravessando a formação de uma totalidade fechada e sem diferenças, o fragmento pontua, repete, lança, contradiz, isto é, forja sua duplicidade constituinte: parte e todo ao mesmo tempo.

A obra poética é frequentemente apenas o esboço, o estudo ou o fragmento, assim como o eu. Mesmo o maior sistema é apenas um fragmento (SCHLEGEL, 2016). A tentativa romântica, conseqüentemente, de alcançar o absoluto, somente pode ser relativa ou contraditória. Para Duarte (2011), isso não seria tolerável para Hegel, cuja dialética foi a estratégia para assegurar o respeito pelo princípio da não contradição, resolvendo no jogo da síntese do saber a oposição entre a tese e antítese.

Nesse sentido, a fusão com o duplo e, a partir dele, tornar-se uno, revela a tentativa romântica de reencontro com a unidade perdida. A “unidade do ser uno” está perdida, pois o eu é fragmentado de si. A partir disso, existe a possibilidade do encontro com o duplo, como o “outro de si” ou como os “outros eus de si”, a fim de haver a permanente construção do eu e a eterna busca por seus fragmentos sociais e psíquicos. Portanto, o

“outro”, em Hoffmann, aponta para a possibilidade da existência do “eu”. Simbolicamente, a vida pode ser uma criação literária, que oferece ao homem, mesmo ele sendo um “divíduo”, a oportunidade de que ele seja um escritor de si.

O DUPLO NO ROMANTISMO

O termo “duplo” foi empregado pela primeira vez, na psicanálise, por Rank (2013), o qual conceitua que este fenômeno se organiza como forma de negação contra o sepultamento do *self*, diante da existência da pulsão de morte. No entanto, o psicanalista avança em suas observações, afirmando que o duplo possa ser representado por espelhos, sombras, crença na existência da alma e no medo da morte, ou seja, algo estranho a si mesmo. Há um termo alemão específico: *Der Doppelgänger*, que é utilizado para se referir ao duplo, almas gêmeas ou mesmo projeções fantasmagóricas não vistas por ninguém além de seu portador, e foi introduzido no vocabulário da crítica no final do século XVIII.

As manifestações do duplo podem corresponder às *personas* ou máscaras, as quais o sujeito utiliza para desempenhar os diversos papéis sociais que lhe são requisitados, passando por representações de algum aspecto interior do sujeito, até os casos em que o duplo não é uma extensão, uma sombra ou um fantasma do sujeito, mas outro ser, que por algum processo de identificação anímica é pelo sujeito percebido como seu desdobramento. Segundo França (2009), as manifestações do fenômeno do duplo assumem outros artifícios simbólicos, como espelhos e retratos, como também pela figura de gêmeos. Os

efeitos cômicos gerados por gêmeos, por sócias, por identidades duplicadas, pela semelhança física entre os personagens ou pela usurpação da identidade fazem-se presentes em Aristófanes, Plauto, Shakespeare, Lope de Vega, Molière.

De modo geral, França (2009) ressalta que o duplo possa ser qualquer desdobramento do ser. Embora, apesar de ser uma extensão do sujeito, mesmo quando com ele se identifica positivamente e plenamente, o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra, uma vez que não tem valor em si mesmo, mas apenas naquele que seu modelo lhe fornece. A condição ontológica do duplo tem sua origem em um indivíduo, do qual é uma espécie de *mimesis*, porém não possui o mesmo estatuto, pois, quando é gerado, o duplo já não pode mais ser confundido com o “eu” original, visto possuir uma essência própria e se assume necessariamente como “outro”.

O fenômeno do duplo assume combinações envolvendo dois extremos: o da semelhança e o da diferença. De um lado há os duplos homogêneos, cuja semelhança torna quase ou mesmo impossível a diferenciação; já, do outro lado, estão os heterogêneos, em que a relação de complementaridade os fabrica de forma indissociável. Portanto, a ideia de duplicidade se refere à contraposição de forças antagônicas e ao equilíbrio ativo da mesma. Green (1994) observa que o homem duplo se expressa por meio de um homem dilacerado. A dualidade, fenômeno através do qual o dualismo se manifesta, opõe-se ao princípio lógico de não-contradição, que postula que algo não pode simultaneamente ser e não-ser.

Os duplos são metáforas um do outro e da própria identidade. As semelhanças entre os duplos ultrapassam a dimensão de mera

coincidência ou eventualidade, porque estabelecem o diálogo de complementaridade, manifestando identidade ao atualizar as maneiras diferentes ou desdobramentos de um pensamento criativo.

O duplo, para Rank (2013), no Romantismo simbolizou um sujeito que se vê cindido em dois, movido por forças antagônicas que lutam internamente e podem levá-lo até mesmo a autodestruição. Foi nesse período, contudo, que se conceberam as ideias de inconsciente, de valorização dos sonhos e dos símbolos, onde tais temas ganham um caráter trágico, expressos na criação artística em vários países.

É típica do Romantismo a tematização da dupla ou tripla identidade, como percebido, por exemplo, na obra musical de Schumann, em que a posição existencial torna-se insustentável, pois se coloca a uma altura na qual se vê embaraçada, sem forças para subir e sem condições de descer, de fato, onde se opera o terreno da humana convivência. Os que fragmentavam ou extravagavam enlouqueceram ou morreram, ou ambos, o que foi o destino de diversos românticos notáveis. Sobre tal temática, Hoffmann (apud Kiefer, 1985, p. 214): aponta: “A música de Beethoven move as alavancas do estremecimento, do temor, do horror, da dor e desperta aquela nostalgia infinita que é a essência do Romantismo”.

A ideia romântica é a de que personagens com semelhanças intrínsecas ou diferenças complementares, fazem parte de um mesmo princípio ou de uma mesma existência. O duplo enquanto garantia da emancipação da cópia, eleva-se à posição de repetição, pois, é através da imitação que o simulacro se emancipa e a necessidade de encontro com a unicidade

constituiria a marca ontológica do ser original. No Romantismo, como aponta Giora (2015), fundir-se com o seu duplo, tornar-se uno por meio dele, denota, através disso, a tentativa de reencontro com a unidade perdida.

Baseando-se nas formulações de Schlegel e Schelling quanto às ideias de duplicação, Suzuki (1998) realça que a cisão acontece quando há dois princípios, um superior e o outro inferior, onde se estabelece uma luta por clareza, uma conversação interior e misteriosa, propriamente filosófica. A arte interior da qual a arte exterior é “reafigurada” formaria a dialética. O duplo, portanto, não seria apenas o reflexo do eu, mas um eu real. Todos os elementos percebidos como fora do eu, na verdade, seriam inteiramente iguais. Seria um “contra-eu vivo”, um tu, no qual, contudo, é colocado distante do eu.

OS DUPLOS

Para a leitura interpretativa desse conto recorreu-se à versão em espanhol de *Los Dobles* [Os Duplos] (1822/2009) que, originalmente, em alemão, recebe o nome de *Die Doppelgänger* e pertence ao volume único de *HoffmannsTod*. A história apresenta oito partes e tem por foco narrativo um narrador onisciente intruso, ou seja, o qual tem a liberdade de narrar à vontade e tecer comentários sobre a vida, os costumes e a moral das personagens. No conto, o narrador pontua ao leitor sobre algumas novas passagens que ainda não foram esclarecidas, pois, com a mudança brusca para cada novo capítulo torna o desenrolar da narrativa, às vezes, fragmentado e confuso. Além da duplicação das personalidades do conto, há o desdobramento na própria

forma de narrar, o que ocasiona a estranheza e a necessidade de que a decomposição do discurso venha a ser integrado. Com o desenvolvimento e a síntese dos acontecimentos apenas conectados nos capítulos finais, nos quais as personagens compreendem as manifestações duplas de si mesmas, permite-se ao leitor a compreensão de todos os elementos e os recursos ficcionais usados durante o enredo.

A ambientação não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo e, aliado ao tempo, revela-se como um dos elementos estruturais mais importantes da narrativa. O início da história tem o espaço de duas hospedarias próximas, sendo elas: “Cordeiro Dourado” e “Cordeiro Prateado”; também se compõe pela ambientação no centro da província, que conta com a figuração de personagens exóticas e com o desfecho realizado em um castelo em ruínas.

O espaço, como se apresenta, não é apenas físico: é também simbólico. Com isso, denota as múltiplas perspectivas desenvolvidas diante do cenário de fenômenos sobrenaturais e das violações das ordens físicas, nas quais a tensão existente entre os personagens e seu lugar confunde-se quanto à possibilidade de compreensão do real e da pretensão de que as personagens se diferenciem.

O incômodo causado em presença da rápida mudança de cenários e dos encontros “coincidentemente” pontuais entre as personagens reflete-se à maneira pela qual, em *Os Duplos*, o espaço encena-se fragmentado e com a necessidade da quebra de barreiras com a realidade, tornando o incomum, o desconhecido e o sinistro, como fontes para que as personalidades envolvidas no

enredo consigam realizar a tentativa da busca de si mesmas. Isso por meio dos elementos irracionais e misteriosos, oferecidos tanto no plano da ambientação como no plano psicológico deles mesmos.

O “inesperado”, o “coincidente” e o “repentino” são vocábulos recorrentes na literatura fantástica e apresentam-se com variações múltiplas. O leitor, diante disso, depara-se com a proposta de construção de sentidos, com os quais, o diferente e o incomum evidenciam a presença dos aparentes elementos irrealis. O surgimento do inesperado rompe com a cadeia normal de ligação com a palavra e a realidade, que é um elemento basilar do fantástico: a representação realista.

A narrativa inicia-se com o proprietário da hospedaria “Cordeiro Prateado” reclamando que, no seu vizinho, o também proprietário de uma hospedaria chamada “Cordeiro Dourado”, havia mais fregueses, pois lá se encontravam malabaristas, palhaços, equilibristas e uma mulher que, com seu corvo, fazia profecias. Através do cenário romântico, a categoria do estranho e do fantástico, que inclui as sociedades secretas, os profetas e as cartomantes, voltam a serem objetos de interesse, porque as pessoas estavam descrentes na razão e na era iluminista.

Por conseguinte, o gerente da pousada “Cordeiro Dourado” vem receber seu novo hóspede, o jovem Deodatus Schwendy, contudo, cumprimenta-o como sendo o pintor George Haberland. Deodatus havia sido enviado à Hohenflüh por seu pai, Amadeus Schwendy, a fim de encontrar com o seu futuro. No entanto, Deodatus iria encontrar-se também com o seu passado, com seu ponto de origem, vindo a conseguir, a possibilidade do encontro consigo mesmo.

Aqui, el cenit de su vida, debe decidir su futuro por medio de un suceso maravilloso que su padre le habia pre-dicho com su palabras oscuras e misteriosas. Con sus propios ojos veré a alguien a quien só lo habia visto ensueños. Comprobará ahora si este sueños, que, nació de una chispa em su interior, habia ido crecido, hasta volverse cada vez más vivaz y radiante, realmente podia surgir y manifestarse en el mundo exterior. (HOFFMANN, 1822/2009, p. 11)

A necessidade do encontro com o destino, assegurado pela palavra paterna, vem predizer mudanças na vida de Deodatus e o acontecimento esperado, simbolicamente, ao ser pensado ou imaginado, oferece a estrutura fundamental ao duplo. O relato traz a marca de uma trama familiar que, mesmo ainda oculta, transporta o personagem à imposição de “conhecer-te a ti mesmo” e tentar preencher uma provável lacuna existente em sua vida, perante a um não-dito e a um não-saber de sua história pessoal. O não-dito pode ser representado como o núcleo de um projeto de vida, um projeto ausente da vontade consciente dos pais. O ignorado, assim, age como ponto de partida ou vincula-se, a fim de orientar os caminhos da existência. O percurso, no entanto, é orientado ao desconhecido que tende a repetir o que estava oculto: ao estranho.

Para Giora (2015), o não-dito acaba por constituir-se em um projeto de vida, uma vez que será direcionado para o desconhecido, ao qual tende a repetir o que estava oculto, estranho. O estranho pode ser considerado como algo, o qual em determinado tempo foi familiar, mas, depois, se desvincula da familiaridade para, em um futuro, vir sob o manto da surpresa do reencontro. A necessidade

do reencontro de Deodatus com algo enigmático cede espaço à cisão, isto é, ao episódio a ser realizado, que, para ele, ainda teria a característica de ser novo, porém, o retorno de um mesmo simularia a conciliação consigo, sob a forma de resgate de algo escondido, que, em algum momento, foi perdido.

O homem romântico compreende ser um brinquedo nas mãos do destino, no entanto, com o advento da psicanálise, alguns dos fenômenos atribuídos às causalidades podem ser dirigidos por intermédio das forças do inconsciente. A influência do inconsciente pode ser apontada como uma manifestação do duplo, visto que os acontecimentos, de maneira geral, instigam ao estranho e à repetição, trazendo consigo a familiaridade camuflada. O destino pode vir a ser caracterizado por uma sucessão de eventos, que tendem a levar o sujeito ao seu lugar de partida, tornando-se, também, o seu espaço de chegada.

Ao sentar-se para o almoço, Deodatus novamente é confundido com George e apontado como uma figura, um ser e um fantasma sinistro, o qual o pintor ainda não conhecia. Enquanto clones de si mesmo, os duplos idênticos expressam-se através do fenômeno do desdobramento repetido, porém a duplicidade de um eu oposto ou multiplicado de si mesmo, ainda, não estava permitindo o encontro e reconhecimento do sujeito consigo mesmo. Então, a tentativa romântica, nesse conto, viria por meio de duplos com semelhanças físicas, para que, a partir disso, a visão de si mesmo não tivesse o caráter apavorante, mobilizando a culpa ou a recusa diante dos eventos observados como fora de si.

Em *Os Duplos*, o fenômeno da duplicidade envolve a combinação do extremo: a semelhança entre duas pessoas –

Deodatus e George. Enquanto duplos homogêneos, a semelhança se torna quase ou mesmo impossível para a realização da diferenciação. Portanto, a semelhança entre os dois personagens estabelece o diálogo de complementaridade, manifestando a identidade ao atualizar as maneiras diferentes ou desdobramentos de um pensamento criativo. Inicialmente, Deodatus e George sugerem ser gêmeos e, que por uma variedade de razões, foram separados e, até então, nenhum sabia da existência do outro.

A imagem de um duplo de si mesmo, idêntico a si mesmo, revela a imagem que o homem constrói e reconstrói ao longo de sua vida, representando o seu mundo interno. Os gêmeos idênticos sustentam a ilusão de igualdade entre representação e representado, isto é, a não divisão do sujeito. Os pares gemelares estando em perfeita sincronia e harmonizados pelas igualdades, como, por exemplo, os que compactuam com o mesmo estilo e mesmo comportamento, comprovam ser possível estar em equilíbrio consigo mesmo, de acordo com o ideal de superação dos conflitos internos, resultado da dinâmica de funcionamento de um aparelho psíquico submetido às forças contraditórias e em oposição.

Segundo Marquez (2010), a experiência real de ser gêmeo univitelino sustenta a ilusão de completude, que é a eterna busca do ser humano. Os gêmeos despertam o interesse e atenção das pessoas, pois estão na possibilidade de liberação do domínio do eu único e absoluto senhor das ações humanas. O par gemelar tem a oportunidade de escapar do “eu prisão”, porque, mesmo sendo dois, os gêmeos revelam a viabilidade de uma segunda instância, uma segunda expectativa, uma segunda exigência, ou ainda uma segunda oportunidade.

Os gêmeos são símbolos concretos da dualidade, trazem a ambivalência, que pode refletir a harmonia ou também o caos. Simbolizam também o psiquismo humano na sua expressão, pleno de diferenças e oposições internas, conflitos e divisões. De acordo com os estudos de Giora (2015), todos os mitos, lendas e outras histórias que discorrem sobre os gêmeos são uma busca pela explicação de fatos visíveis na imagem dupla atual, mas que remontam a acontecimentos primordiais do filo e ontogênese da constituição psíquica. Os acontecimentos primordiais encontram-se na gênese e, através da cultura se ligam ao atual. Com isso, os eventos colocados culturalmente expressam aquilo que é primitivo. O modelo das díades, as gemelares ou não, possibilitam “esse outro” – a outra possibilidade de mim.

Ibejis são divindades gêmeas, sendo usualmente sincretizadas aos santos gêmeos católicos Cosme e Damião. A palavra *Ibeji* quer dizer gêmeo e forma-se a partir de duas entidades distintas que coexistem, respeitando o princípio básico da dualidade. Entre as divindades africanas, *Ibeji* é o que indica a contradição, os opostos que caminham juntos: a dualidade: “*Ibeji* indica que todas as coisas, em todas as circunstâncias, têm dois lados e que a justiça só pode ser feita se as duas medidas forem pesadas, se os dois lados forem ouvidos” (GIORA, 2015, p. 22).

A fonte original que aborda o tema do duplo vem pela história bíblica de Esaú e Jacó. Os primeiros gêmeos de quem se tem informações são marcados pela dualidade até o extremo. Giora (2015) aponta que Jacó precisava de um agressor, o depositário de aspectos inaceitáveis quanto desejáveis de si mesmo. O estrangeiro inimigo, o “outro” é o depositário do não morrer, do permanecer não castrado,

da ideia de imortalidade. Jacó precisava de um agressor para tomar consciência de sua forma. Ele também simboliza o homem em luta com o que transcende, com a sua natureza e com os seus ideais.

George e Deodatus, no entanto, não são “gêmeos” que representam as características opostas um do outro. Eles remetem à questão do princípio absoluto da unidade. A ilusão da completude desfeita conecta-se ao tema romântico da unidade perdida, isto é, os gêmeos confirmam que há antagonismos, porém, mesmo sendo idênticos fisicamente, cada qual deveria ter a sua alteridade, sua personalidade e suas individualidades diferenciadas, a fim de que cada um pudesse ser uma unidade. Em grande parte do desenvolvimento da narrativa, além da igualdade física, os dois personagens apresentavam a simultaneidade de gostos e de situações que, ao serem justapostas, exprimiria a urgência de que ambos viessem a formar sua própria singularidade.

Os gêmeos idênticos vivem a ilusão de estar no centro do mundo. Eles podem exibir-se na característica de duplas idênticas: o desejo de vê-los em exibição também se prende a esta mesma característica, a gêmealidade. O prazer experimentado por todos os envolvidos neste ver-e-ser-visto alimenta e aprisiona, provocando uma parada no desenvolvimento natural em busca do eu e da alteridade (MARQUEZ, 2010).

Na questão dos gêmeos é um pouco diferente. Nascem dois. Um e outro. Um do outro? Outro do um? E assim a questão do outro em mim, do duplo, do estranho, se concretiza. Eles precisam daquilo que chamamos de oposição para poderem se definir como um e outro do um e vice-versa. (GIORA, 2015, p.155)

No entanto, as divisões do eu característicos da época romântica apontam o sujeito como um ser fragmentado e descentralizado, ideias contrárias a uma unidade subjetiva. Os duplos, porém, revelam um outro ainda não conhecido, mas que faz parte do eu. O conceito do outro, alocado em si, pode vir a representar as próprias manifestações inconscientes de cada um, as tentativas de apreensão do que é posto pelo mundo e a inesgotabilidade da subjetividade. A duplicidade sob o plano gemelar, para Marquez (2010), representa o eu: dois em um. Nesse sentido, o sujeito psicanalítico apresenta-se dividido: uma parte consciente e outra inconsciente, um eu acessível ao pensamento, aquele que é possível a visualização e outro inconsciente, inacessível, aquele que se subtrai à visão. Apenas há o acesso ao inconsciente pela consciência, através da decifração das metáforas, da análise do discurso consciente, da compreensão dos sintomas, dos sonhos e das parapraxias.

Para ser constituído, o eu precisa tornar-se um eu corporal, ou seja, ser a própria projeção de uma superfície. O recém-nascido não distingue as sensações externas e internas, assim como confunde os limites de seu próprio corpo. Progressivamente, ele demarca a superfície do seu interior e ao que pertence ao mundo externo e, com isso, através de um processo formador, pode separar o Eu próprio do outro. Do autoerotismo, isto é, das pulsões dirigidas ao corpo, ao eu corporal, onde o eu deverá deslocá-las para si próprio, isto é, torná-las narcísicas.

Freud (1923/1996) esclarece que o desenvolvimento do eu ocorre mediante o afastamento do narcisismo primário, do qual o eu tenta recuperá-lo sob a forma do ideal do eu, isto é, uma

instância autônoma, que lhe serve de referência, que tem a missão de reprimir o complexo de Édipo e incorporar qualidades boas e reais dos pais e da sociedade. O eu representa, portanto, a razão, o senso comum e o controle. Sendo assim, a ideia é a de que, em cada sujeito, exista uma organização coerente dos processos mentais, que a consciência se acha ligada e controla as descargas das excitações para o mundo externo. O eu, para Freud, desse modo, carrega os princípios da razão, da demarcação de limites e do controle.

Em *Os Duplos*, os personagens acham-se percorridos pelos elementos do fantástico e das duplicações que, observadas fora dos sujeitos, fazem com que eles percam o controle acerca de si e do outro, ou seja, há uma confusão tanto pelo aspecto do mundo interno como pelos alcances do mundo externo. Com isso, o eu dos indivíduos, no Romantismo, não tem um referencial satisfatório oriundo da sociedade para poderem incorporar. Diante disso, a consciência conecta-se às excitações do ambiente externo, onde os sujeitos envoltos pela crise social fazem com que o eu também não consiga realizar a sua tarefa de preservação e adentra, do mesmo modo, em estado de tensão.

Outra personagem que faz com que Deodatus encontre a si mesmo é a figura misteriosa da mulher que faz adivinhações com o seu corvo. Simbolizada enquanto uma parte projetada de Schwendy, isto é, diante das interrogações quanto ao seu futuro, ele desejava por um alento e tem por meio dela a resposta imediata de suas dúvidas e desejos. A vidente diz que o jovem já estava entrando nos eventos aludidos pelo pai e: “cómo no debe ser confundido, simplemente ser incorporadas a su propio auto

a outro hombre, como un matrimonio, que es un poco apretado o demasiado flojo aquí y allá” (HOFFMANN,1822/2009, p. 15). Através da ajuda do corvo, a vidente relata a Deodatus que o encontro com o seu “outro eu” deveria ser incorporado como fator pertinente a ele mesmo, por tratar-se de seu próprio eu. Assim, por meio do encontro com seu duplo, o reconhecimento da história pessoal de Deodatus viria a ser desvendada.

Na literatura, os corvos são animais associados aos elementos obscuros e sombrios. Chevalier & Gheerbrant (1997) destacam o corvo como um herói solitário, mensageiro das almas para outro mundo que, além de profético, liga-se às mensagens divinas. No conto, o corvo passa por um processo de humanização (antropomorfismo), pois, mesmo sendo um animal, capta as inquietações do consulente à adivinha, indicando alguns eventos futuros desejados que devam acontecer repletos de elementos suspeitos e enigmáticos.

Sequencialmente, George e Deodatus encontram-se na hospedaria e tratam-se como irmãos. Como inicialmente sendo um par de gêmeos, ambos deveriam conquistar um olhar de reconhecimento diferenciador perante aos outros e, especialmente, de si mesmos, a fim de alcançarem uma identidade própria. Ainda regidos pelo campo da igualdade, o pintor recebe uma carta de seu amigo Berthold, e Deodatus assinala que havia recebido também uma carta, a qual continha o mesmo teor da de seu duplo: que, com a mudança para Hohenflüh, algo especial aconteceria para ambos. O duplicado, além de serem os eus dos personagens, ressoou para com que as situações vividas por eles também fossem idênticas. Mesmo na situação gemelar há

confusão entre os dois seres pela própria condição de nascimento duplo: eles poderão estar sempre juntos, em situações idênticas ou similares, frente aos mesmos objetos.

Outra duplicação diante de situações repetidas envolvendo os gêmeos ocorre por meio da personagem Natalie. Deodatus percebe que a mulher que fazia previsões com a ajuda do corvo era a mesma pessoa pela qual ele era apaixonado. George também gostava de Natalie e tinha-a conhecido em Estrasburgo, onde fez uma pintura de seu rosto. O conde Hektor von Zelies, pai da moça, fica perplexo com a pintura e deseja que Haberland saísse das redondezas, contudo, ele não aceita, e Natalie, misteriosamente, desaparece.

A duplicidade do amor pela mesma mulher sugere que, quanto mais os duplos aproximam-se um do outro e, conseqüentemente, de si mesmos, mais duplicidades entre eles ocorrem. As identificações provisórias têm o intuito de que as personagens, ao partilharem de um mesmo eu, apresentem familiaridade do que já era conhecido por si mesmo, mas, que, no entanto, garantida a ilusória intimidade consigo, promova uma nova tensão e outro desdobramento. Tal fato alude ao processo psicanalítico em que uma nova descoberta sobre si acarreta uma nova agitação, que deverá ser descoberta, formando uma espiral.

O processo de produção dos duplos remete à crise que envolveu o sujeito do contexto romântico, o qual vivenciava a falta de compreensão de si e de seu inconsciente. O duplo igual retoma ao campo do não confronto, do não estranhamento e do não incômodo. Desse modo, a diminuição das manifestações do duplo, como o término da análise, seria efetuada através de autoavaliações, das (res)significações as quais envolvem o sujeito

ao reconhecimento de seu inconsciente e de suas experiências, para que ele tenha condições de tentar ser o seu senhor.

O eu no outro ou a parte do eu alocada no outro propiciou à narrativa, dois gêmeos idênticos, isto é, a percepção de si diante do outro vem por meio de características já conhecidas em si mesmo e o duplo faz-se através de uma confirmação de reconhecimento. O duplo idêntico permite a Deodatus ficar em um território já conhecido por si mesmo, visto que seu “outro eu”, aparentemente, era seu eu real, sem amarras ou códigos presentes. A duplicação de personalidades idênticas serve para que o jovem venha a tentar encontrar-se consigo mesmo, perante as situações futuras, que poderão contribuir para ocorrerem as diferenças entre os dois personagens e, assim, reconhecerem-se, inicialmente, como “únicos”. Isso posto, pode corresponder a uma “forma de unidade particular”, que os fazem ser reconhecidos perante aos demais, porém, contudo, é uma “unidade particular” dividida em si mesma.

Qual o papel da semelhança física na formação da identidade? Ela se desdobra em: o que é ser uno, singular num espaço, onde à sua volta, ou mais especificamente ao seu lado, existe um idêntico a você? Como é ser gêmeos univitelinos e viver numa sociedade que nos ensina que não há indivíduo algum que seja igual ao outro? Como é, sendo gêmeos univitelinos, viver numa sociedade que valoriza prioritariamente o individual enquanto diferente de todos os outros? (MARQUEZ, 2010, p. 79)

A gemealidade remete ao duplo: à sombra, à experiência do idêntico, ao espírito juntamente com as emoções inerentes às mesmas. Os duplos, Deodatus e George, são “gêmeos” não

dísparos, como costumeiramente é retratado nas histórias que envolvem a gêmealidade. A igualdade é fonte de prazer e de poder, mas pode tornar-se estranha e ameaçadora, pois, simbolicamente, a imortalidade simula e anuncia o desaparecimento do eu, incapaz de uma diferenciação identitária. Para Marquez (2010), o sujeito é um duplo que se mostra e esconde-se. O “dois” abre a possibilidade do “dois em um”, isto é, aponta para o conceito de fusão, contudo, ela também pode esconder uma essência diferente: o que se mostra sem ser.

Em Hohenflüh, Haberlad e seu amigo Berthold vão ao centro da localidade e percebem uma cultura marginal dentro da própria sociedade burguesa. Essa minoria era composta pelos ciganos, que vendiam fitas, ícones religiosos, colares de coral e também previam o futuro. Os ciganos estavam presentes na Alemanha no final do século XVIII e início do século XIX, representando, com isso, o contraste que ainda existia na nascente sociedade pré-moderna. Diante do espírito viajante, os ciganos não se sentem pertencentes a nenhum lugar e, portanto, não criam raízes e desprezam a noção de propriedade privada. Toda a história desse povo é envolta por suposições, uma vez que lhes faltam documentos. Os modos de vida dos ciganos, imaginados como avessos aos dogmas da sociedade ocidental, inscrevem-nos como selvagens, perigosos e antissociais, porém, ao mesmo tempo, representam o espírito romântico da aventura e da boemia. Enquanto uma minoria à margem, os ciganos conseguem ter uma singularidade, que os fazem irreproduzíveis dentro da sociedade burguesa.

No local, ainda existia um teatro de fantoches, em que uma marionete se apresentava com o corpo discrepante à cabeça.

Um médico que havia no local disse que a marionete não tinha cabeça e tomou emprestado de alguém, pois “pertenece a algún desafortunado que tenía ideas locas y ahora por falta de manos podría hacer uso de insultos para proteger palmada, hormigueo en la nariz y similares” (HOFFMANN, 1822/2009, p. 39). Simbolicamente, como crítica romântica, a “cabeça” faz referência às ideias iluministas e a “falta de mãos”, ao seu inacessível campo, o qual consiste em uma espécie de defesa para que o sujeito não seja tomado pela sua interioridade, contornada pelas emoções.

Por conta da semelhança entre os dois personagens, outro acontecimento que tornou percepção dos outros foi o tiro que Deodatus sofreu na floresta, quando estava de carro junto à Natalie. Alguns achavam que o baleado havia sido ele e outros que teria sido George. Nesse momento da narrativa, o acontecimento não duplicado começa a esquematizar-se para que as diferenças entre os dois sejam de fato elucidadas. O fantasma da duplicação conduz os gêmeos à vista de si mesmos, referenciada pelo alcance da revelação de seus destinos.

De acordo com Giora (2015), a duplicidade idêntica é possibilitada em virtude da composição das diferenças, que são moldadas pelo oposto, para a defesa da identidade, o que implica às vezes no abandono ou recusa de partes que poderiam ser apropriadas, mas se assumidas pela dupla, interferem no processo de autenticidade do próprio eu. Já para Duarte (2011), se sujeito e objeto são o eu, ou seja, se o “dois” vira “um”, também o eu pode ser tanto o sujeito, como o objeto, ou seja: “o virar dois” ao invés de propiciar a perfeita fundamentação do ser consigo mesmo, instaura a dessemelhança, a diferença.

A bala apenas roçou o peito de Deodatus, contudo o disparo faz com que o conde Hektor von Zelies reaparecesse na floresta e falasse para o jovem afastar-se daquele local. A floresta, com sua vastidão, surge como um espaço onde, por mais que se conheça, ainda há a sensação de desconhecimento e de incerteza, remetendo aos conteúdos de natureza inconsciente. Deodatus tem outros contratempos por estar na propriedade do príncipe Remigius, em Sonsitz, como a sua prisão. O príncipe, ao vê-lo, e Deodatus ao contar sua versão pronunciando os nomes do conde e de Natalie, sofre um derrame. A tensão emocional do acontecimento foi barrada por uma paralisia. O sofrimento, as lembranças reprimidas e as obrigações com que a nova realidade impunha a Remigius, desencadearam nele um colapso, diante do pavor de um possível reencontro. Remonta a um não-dito, que para ele ainda deveria permanecer silenciado.

Na categoria do inquietante estaria tudo aquilo que sendo familiar retorna agora como diferente e até mesmo misterioso. O impacto causado está nesta polaridade do conhecido e desconhecido, na impossibilidade de um conhecimento total do objeto dado a conhecer: sempre resta algo inacessível, refratário, velado ao conhecimento. Este resto às vezes se impõe provocando uma sensação de estranheza que alerta para o perigo, e a angústia é deflagrada automaticamente. Assim reconhecemos em toda situação familiar a possibilidade de sobrevir o inquietante. (MARQUEZ, 2010, p. 22)

Remigius encontrava-se em um estado melancólico profundo, desde que sua esposa e seu filho, inexplicavelmente, haviam desaparecido. Como ele não tinha herdeiros, quem tomaria o

trono era seu irmão, o conde Hektor von Zelies, o qual estava escondido no castelo em ruínas. No entanto, em um testamento, Remigius diz que seu irmão não poderia ser o sucessor do trono.

O conde von Törny era o primeiro-ministro da localidade, porém, com o desaparecimento da princesa, ele também deixou o reinado e adota o novo nome de Amadeus Schwendy. A troca do nome, entretanto, não aniquilou o não-dito que atravessava Amadeus e Deodatus. A força do destino e da palavra posta de Amadeus divulga a história do jovem, que recomeça reconhecendo a si mesmo e retornando ao seu lugar de origem. O recalque, tanto de Amadeus como do príncipe, criou o efeito de concretização do destino, isto é, por conta de uma história percorrida por dúvidas, culpas, o retorno dele e o estabelecimento da confirmação soberana do inconsciente.

Sendo assim, o estranho é aquele “outro” ou algo que tenha sido para o eu em algum tempo familiar, depois, no entanto, desvincula-se dessa familiaridade, para, posteriormente, ser reencontrado. O acontecimento não é estranho, é familiar, depois, de forma ambivalente torna-se estranho e assustador. A ideia do duplo, nesse conto, retoma a ideia de que o estrangeiro no outro ou em si mesmo significa o encontro de uma familiaridade abandonada e esquecida, porém jamais excluída. O “estranho estrangeiro” busca a complementação, a reintegração, ou até mesmo a oposição para existir.

No leito de morte, envolto pela culpa, o príncipe disse ter sido injusto com sua esposa, por conta de uma suspeita de infidelidade, trancando ela e o filho na parte do castelo em ruínas. O príncipe

Remigius e o conde von Törny eram amigos e se apaixonaram ao mesmo tempo. O príncipe se apaixonou pela princesa Angela e o conde pela condessa Pauline. Ambos se casaram no mesmo dia. Contudo, a princesa se apaixonou pelo conde, que desde a juventude observara que tanto a princesa quanto a condessa possuíam uma “exaltação na fronteira da histeria”. As duas mulheres, portanto, não eram representadas com características angelicais ou demoníacas, tão comum às histórias românticas, mas com uma neurose. As duas tinham ataques e ambas esperavam um bebê:

Extraña coincidencia o tal vez debería llamarse, el destino maravilloso, la princesa y la condessa dan a luz a un niño, mientras que al mismo tiempo. También: todas las semanas, todos los días se hizo cada vez passavam evidente que los niños se parecían cada vez más para contar. (HOFFMANN, 1822/2009, p. 82)

A princesa e a condessa duplicam-se mutuamente, o que se refere à ideia de uma única personalidade. A duplicidade vinculada às duas mulheres: o cenário de identificações, as pontualidades ao nível do casamento e da gravidez, sugere novamente a questão da repetição das situações, na qual o sujeito tende a afirmar a si o que já conhece para, posteriormente, encontrar as suas alteridades. Tal questão é contundente ao Romantismo e à narrativa, cuja busca era de fato por uma identidade única, permitindo ao sujeito contrapor-se aos padrões sociais e às máscaras. No entanto, ainda não consegue tal realidade, devido ao fato de viver em comunidade e realizar o contato social, o que revela, com isso, que as demarcações entre o mundo externo e interno serão tênues. Os dois universos afetam-se. Logo, a crise do período tornar-se uma crise também do eu.

A realidade psíquica é tanto objetiva quanto subjetiva, assim como a realidade externa é o reflexo da vida pulsional. O desamparo do indivíduo é a matéria-prima da psicanálise, já que ele resulta da subjetividade em um mundo que se funda sobre ideais totalizantes e universalizantes, uma vez que a vivência genuína requer o recomeçar insistentemente. A vivência no Romantismo sinaliza o aparecimento da sociedade pré-moderna, a qual representa uma vida de concessões, pois direciona o sujeito ao aprisionamento, cuja lacuna interior está presente. O movimento cíclico da morte, do luto e do renascimento, ao constituírem-se, produz a metáfora do processo de constituição do eu. Giora (2015) ressalta que o conflito mental cria o duplo, o que satisfaz a uma projeção do conflito interno.

A histeria das personagens aproxima-se ao fato de que o Eu foi derrubado por acontecimentos nos quais perde o controle diante de situações não imaginadas. O nascimento da psicanálise no século XIX foi possível através dos estudos psíquicos da histeria. O fenômeno básico da histeria, para Freud (1893/1996), é uma tendência para a dissociação e, com ela, a emergência de estados de consciência anormais, que se pode chamar de “hipnóides”. Por exemplo, o afeto de pavor pode assombrar no curso de algum outro afeto intenso e, por isso, recebe importância. Após experiências com esses fenômenos, Freud julgou provável que em toda histeria havia algo de rudimento chamado de “*Double conscience*” – consciência dupla. O corpo das histéricas era o palco da ruptura entre as noções de verdade e ficção, da insuficiência científica que rompia com o universo das afecções da carne e do mundo do sofrimento psíquico.

Os estudos de Freud sobre as histéricas comprovam o efeito fundamental da fantasia (TAVARES, 2012).

Em *Os Duplos*, além da duplicação das personagens, há o dual fenômeno da histeria, que também diverge às manifestações de que cada duplicada também divide a sua personalidade, estando ligadas a dois afetos: um consciente e outro que permanece separado e adormecido, o qual é denominado por inconsciente. Ao não tolerarem a confusão de si e do mundo, além de duplicarem-se, seus organismos passaram a somatizar. As representações do recalque incorporam a relação simbólica de que, mesmo com a duplicação, um “outro eu” deveria nascer, porém de maneira mais explícita e concreta e, com isso, a gravidez de ambas ocorre.

Por estar casada com o príncipe e estar apaixonada pelo conde, mesmo não acontecendo nada real entre os dois, a princesa passa dias lamentando. Ao ocorrer o nascimento de seu “outro eu”, de seu filho, possível por intermédio de um desejo realizado sob o plano inconsciente, pela fantasia, ela oscila entre beijar a criança, aceitando que houve a concretização de seu desejo, ou de recusar, desprezando o bebê. A ideia de duas crianças que nasceram iguais, isso, pois, suas mães estavam apaixonadas pelo mesmo homem, retoma novamente ao fenômeno da duplicação, tendo como modelo o desdobramento de dois iguais.

A princesa Angela percebe que, com o nascimento de seu “outro eu”, realizado por conta de seu “adultério”, traz à tona a presença de um eu que não é aceito, produzindo, assim, marcações familiares que precisam ser reveladas. Após ser escondida no castelo pelo príncipe, ela consegue fugir com os ciganos, fato pelo qual, longe dos paradigmas sociais, conseguia com seus novos amigos

expressar as suas excentricidades, as quais faziam fronteira com a loucura. Contudo, a princesa se cansa da vida aventureira e, do mesmo modo, por meio das manifestações do duplo, faz com que os ciganos aparecessem por adivinhação ao corvo, que conduziu Deodatus ao encontro com ela e com seu eu desvendado.

O conde von Zelius, irmão do príncipe, também alterou o seu nome para Isidor, a fim de esconder segredos e tornar-se outro, pois sabia que o príncipe havia escondido a esposa e o filho nas ruínas do castelo. Pensou que George e Deodatus fossem a mesma pessoa e, diante disso, tentou matar Schwendy na floresta para que, com a morte de Remigius, não houvessem herdeiros.

Como George e Deodatus tinham desejos por serem amados, as aparições de Natalie em diversos lugares, representava um desejo pela reciprocidade. Natalie vai para o convento, e George, que não era gêmeo e nem irmão de Deodatus, segue rumo às montanhas.

Quando Angela fugiu com os ciganos, Amadeus, com a ajuda de sua mulher, esconde Deodatus, e faz uma pequena marca com fogo no peito de seu pupilo para que, quando ele viesse a reencontrar com seu destino, a cicatriz comprovasse. Em seu leito de morte, o príncipe havia sinalizado que, quando todos de sua vida fossem expulsos, pelo seu comando, voltariam a reunir-se.

Inicialmente, Deodatus e George foram tratados pelos demais e eles mesmos percebiam-se como gêmeos. Como “irmãos iguais” eles percorreram por questões com as quais contornavam a identificação, a igualdade, para, em um posterior momento, haverem as diferenças. Mesmo se fossem realmente gêmeos, eles não poderiam ser iguais, existiria, a partir disso, a palavra

semelhança. Ser semelhante não é ser igual e também não é ser diferente. Cria-se, portanto, uma situação intermediária aberta, que tanto esconde o que é igual, como o que os diferencia.

Os desdobramentos caracterizados pela repetição do mesmo representaram, no conto, a tentativa da imagem igual de si no outro, o que, contudo, não concretizou o almejo da diferença, calcada através da singularidade, nas diversas personalidades que utilizaram desse recurso. Os duplos dos duplos simbolizaram a tentativa romântica de que haja o encontro consigo, mesmo mediante a um igual. Contudo, as constantes divisões enfraqueceram ainda mais a nascente singularidade.

A personagem que é conduzida a um possível reencontro e reconhecimento por meio das duplicidades semelhantes e, posteriormente, diante do encontro com o seu destino, foi Deodatus. O choque com o destino representa o descobrimento das forças inconscientes, com a sua história pessoal secreta, mas que foi conhecida, possibilitando, a partir disso, um conhecimento de si mesmo, pelo menos no âmbito de suas origens. Deodatus passa a ser uma “forma particular de unidade”, fato este que o diferencia dos demais, contudo, paradoxalmente, ele é em si mesmo cindido, sendo um “divíduo.

[...] tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indivisivelmente grande ou pequeno, tudo voltará a acontecer e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão, esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores, e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será investida sem descanso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras! (NIETZSCHE, 2006, p. 179).

O destino retoma ao retorno das situações iniciais da origem da vida de Deodatus e tende, diante dos variados acontecimentos, a chegar de novo a esse conhecido lugar, tornando-se um processo de reencontro e de redescobrimto. As diversas multiplicidades se desenrolam para que pelo menos uma personagem do enredo consiga tornar-se diferente dos demais, recuperando e reconhecendo a sua identidade, que de fato foi perdida.

REFERÊNCIAS

- BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Revista Letras & Letras*. Uberlândia. UFU, v. 28, n. 2, 2013.
- BERLIN, Isaías. *As raízes do romantismo*. Tradução I. M. Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O Romantismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012.
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, ALAN. *Dicionário de Símbolos*. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- DUARTE, Pedro. *Estilo do Tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FRANÇA, Julio. O insólito e seu duplo. In: Garcia, F.; Motta, M. A. (Org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- FREUD, Sigmund. (Trabalho original de 1923). O ego e o id (vol. XIX). In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GIORA, Maria. Inês. *Na caverna dos duplos*. São Paulo: Escuta, 2015.
- GREEN, André. *O desligamento; psicanálise, antropologia e literatura*. Tradução. I. Cubric. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.
- HOFFMANN, Theodor Wilhelm Amadeus. (Trabalho original de 1822). *Los Dobles*. Buenos Aires: Libros Del Zozai, 2009.
- KIEFER, Bruno. O Romantismo na Música. In: Guinsburg, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- MARQUEZ, Ilcea. *Gêmeos, subjetividade e narcisismo: especificidades interferentes*. São Paulo: Escuta, 2010.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803).

Tradução e notas C. L. Medeiros, M. Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

RANK, Otto. *O duplo*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

TAVARES, Pedro Heliodoro. *Fausto e a psicanálise: sopros de Sinthome na forja do pactário*. Prefácio A. Martendal. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2012.

06

DR. MABUSE, O *DOPPELTGÄNGER* DO DR. ALBAN, DE “DER MAGNETISEUR” (1814)

Marco Antônio Barbosa de Lellis

*Recebido em 28 fev 2022.**Aprovado em 19 jun 2022.***Marco Antônio Barbosa de Lellis**

Pós-Doutorando em Estudos Literários, “Poéticas da Tradução”, pela Universidade Federal de Minas Gerais (Letras-UFMG).

Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (Letras-UFMG), 2021.

Professor das Faculdades Promove-BH – Unidades João Pinheiro e Prado.

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1448866700270067>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8859-9286>

E-mail: marcoablellis@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como propósito elaborar um breve paralelismo entre a obra literária de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), “Der Magnetiseur – Eine Familienbegebenheit” (“O magnetizador – Um incidente familiar”, 1814) e a cinematográfica do austríaco Friedrich (Fritz) Anton Christian Lang (1890-1976), “Dr. Mabuse, der Spieler” (“Dr. Mabuse, o jogador”, 1922)¹, baseada na obra homônima de 1921 do escritor luxemburguês Norbert Jacques (1880-1954). Concomitantemente, relacionar

1 Ele ainda produz as seguintes sequências: “Das Testament des Dr. Mabuse” (“O testamento do Dr. Mabuse”, 1933) e “Die 1000 Augen des Dr. Mabuse” (“Os 1000 olhos do Dr. Mabuse”, 1960).

com os conceitos jeanpaulianos *Doppeltgänger* e *Doppelgänger* e o *Mesmerismus*.

Palavras-chave: Dr. Alban. Dr. Mabuse. *Doppeltgänger/Doppelgänger*. Duplo. *Mesmerismus*.

Abstract: The present article have purpose to elaborate a brief parallelism between the literary works of E.T.A. Hoffmann (1776-1822), “Der Magnetiseur – Eine Familienbegebenheit” (“The magnetizer – A familiar incident”, 1814) and the cinematographic works by the Austrian Friedrich (Fritz) Anton Christian Lang (1890-1976), “Dr. Mabuse, der Spieler” (“Dr. Mabuse, the gambler”, 1922), based on the 1921 work of the same name by the Luxembourgish writer Norbert Jacques (1880-1954). Concomitantly, relate to the Jean-Paulian concepts *Doppeltgänger* and *Doppelgänger* and *Mesmerismus*.

Keywords: Dr. Alban. Dr. Mabuse. *Doppeltgänger/Doppelgänger*. Double. *Mesmerismus*.

“Ja, Du warst es! – Alban – hämischer Satan!”

“Sim, Tu eras isso! – Alban – Satanás maligno!”

O conto “Der Magnetiseur – Eine Familienbegebenheit” (“O magnetizador – Um incidente familiar”), elaborado na primavera de 1813, em Dresden, à época da invasão de Napoleão Bonaparte (1769-1821), vem à luz em abril de 1814 no segundo volume das *Fantasiestücke in Callot’s Manier*² (*Peças de fantasia à maneira de Callot*). Historicamente, Safranski (1945-) assevera que a presença de Napoleão à época se assemelha a de um grande magnetizador.

Napoleão se torna para ele [Hoffmann] a figura monumental do mundo noturno do ‘magnetismo

2 Opta-se por indicar os títulos das obras no original e, paralelamente, em notas ou ao longo do texto as traduções das edições brasileiras ou, quando não publicadas, em traduções livres.

animal' que, como prática da medicina e como indagação natural e filosófica, começara a fascinar os contemporâneos, ávidos de milagres e segredos. Napoleão, pois, como um grande magnetizador, que transporta para o sono e o delírio toda uma parte da terra com seus traços magnéticos. (SAFRANSKI, 2010, p. 173 – grifo nosso)

Na França, o responsável pela tradução e divulgação das *Fantasiestücke* é François-Adolphe Loève-Veimars (1801-1854) com sua *Contes fantastiques*.

No prefácio às *Fantasiestücke* (24/11/1813), em nota, Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825), ao sugerir um título mais justo ao invés das *Fantasiestücke*, ou seja, um título como *Kunstnovellen* (“Novelas de arte”) (RICHTER apud HOFFMANN, 1900, s.p.), enaltece e louva o conto ao destacar a narração estimulante, através da irreverente ousadia em que se é levado pelas forças dos protagonistas: “O magnetizador, em uma outra área; uma com romantismo e arranjo irreverentes e com figuras vigorosas arrebatando o conto” (RICHTER apud HOFFMANN, 1900, s.p.)³.

Em 1810, o autor de *Siebenkäs: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. S. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* (*Siebenkäs: Peças de flores, frutos e espinhos ou matrimônio, morte e núpcias do advogado dos pobres F. St. Siebenkäs na vila do Império Kuhschnappel*, 1796) visita E.T.A. Hoffmann em sua residência em Bamberg⁴ e, de fato, em 1813, a pedido do editor Karl Friedrich Kunz

3 No original: “Der Magnetiseur, in einem andern Gebiete; eine mit kecker Romantik und Anordnung und mit Kraftgestalten fortreibende Erzählung”.

4 Bamberg é um município independente do Estado da Baviera, próximo à Königsberg, cidade natal de Hoffmann. Localiza-se à Oeste de Bayreuth e Wunsiedel, cidade natal de Jean Paul, ao Sul de Weimar e ao norte de Nuremberg e Munique.

(1785-1849), escreve o prefácio para o primeiro volume. Hoffmann ao saber da notícia, “ficou bastante satisfeito e muito lisonjeado quando soube, através de Kunz, que a aversão de Richter havia sido superada pela análise de seu manuscrito” (FIFE, 1907, p. 7)⁵.

A criação dos neologismos românticos jeanpaulianos *Doppelgänger* e *Doppeltgänger* na obra supracitada e traduzidos por duplo, segundo eu, réplica, duplicata, sócias, gêmeos, aqueles que veem a si mesmos, andante, aquele que vaga, caminhante-duplo, qual um *Wanderer* (“andarilho, viajante, errante”) e sua sombra e, literalmente, “aquele que caminha ao lado, companheiro de estrada” (BRAVO, 2000, p. 261) tornam-se conceitos apropriados por Hoffmann para a composição de suas obras. Pode-se dizer que eles são como *Wiedergänger*, ou seja, aparições, espíritos que constantemente retornam qual um eterno-retorno espectral.

Os neologismos alemães aparecem em nota explicativa pelo próprio Jean Paul para distinguir *Doppelgänger* de *Doppeltgänger*. Este é definido como “So heißen Leute, die sich selber sehen” (“Assim se chamam as pessoas que veem a si mesmas”) (RICHTER, 1963, I, p. 102). Ao contrário, *Doppeltgänger*, sem o “t” gráfico, significa algo bastante diferente. Trata-se, no primeiro capítulo, da descrição acerca do banquete de casamento do protagonista, *der Armenadvokat* (“o advogado dos pobres”) Firmian Stanislaw Siebenkäs, e *seine Braut* (“sua noiva”) Lenette Wendeline Egelkraut. A comida é tão saborosa e abundante que não somente um prato, mas dois pratos devem ser servidos: “– wie nicht bloß ein Gang aufgetragen wurde, sondern ein zweiter, *ein Doppelgänger*” (“– como não foi servido apenas um

5 No original: “[...] he was greatly pleased and highly flattered when he learned through Kunz that Richter’s dislike had been overcome by a look into his manuscript”.

prato, mas sim um segundo, *um Doppelgänger*") (RICHTER, 1963, I, p. 56). *Der Gang* representa no contexto supracitado a primeira refeição, o prato de entrada, *als erster Gang* ("como primeiro prato") servido entre a sopa e a sobremesa⁶.

Ressalta-se, e é importante mencionar, que o critério comumente aceito por aqueles que têm como objeto de pesquisa o duplo, seja ele imagético ou especular, fantástico ou psicológico, e, por extensão, o desdobramento do eu, é a utilização do neologismo *Doppelgänger*. Todavia, para manter-se fiel à criação de Jean Paul e ratificar o seu conceito original como as "pessoas que veem a si mesmas", utiliza-se o *Doppeltgänger*, com o acréscimo do "t" da grafia arcaica. Distinguem-se assim o adjetivo *doppelt-* e o substantivo *das Doppelte*. Trata-se de um jogo linguístico em que o *Witz* se consagra mediante o conceito: *So heißen Leute, die sich selber sehen*. Por fim, quando se lê *Doppeltgänger* no decurso deste artigo, o leitor deve ter em mente igualmente os conceitos de "duplo" e "desdobramento do eu" e associá-los ao *Doppelgänger* de uso corrente, não obstante significar "algo bastante diferente"⁷.

O tema do *Doppeltgänger* é, portanto, *koinoi topoi* no universo hoffmaniano. Ao se apropriar das *Kunstmärchen* ("contos de fadas de arte") – diferentemente das *Volksmärchen* ("contos de fadas populares"), visto que estes se fundam na tradição oral –, *der Novellist Hoffmann* cria o conto e a novela sob o aspecto grotesco associando ao horror, ao sobrenatural, ao misterioso, gótico, fantástico e sombrio, mas também à ironia e à sátira. Ao recorrer dos desdobramentos e

6 Cf. minha Tese de Doutorado aludida nas referências.

7 Cf. "Introdução" de minha Tese, p. 12.

das duplicações do eu, Hoffmann revela as cisões e fragmentações do indivíduo do *Spätromantik* (“Romantismo tardio”).

Por fim, Jean Paul é efetivamente autor referência que impacta nas criações literárias de Hoffmann. Verifica-se o conto póstumo “Die Doppeltgänger” (“Os duplos”, 1822)⁸, cujo título é grafado com o “t” em consonância com o neologismo criado por Jean Paul. Ademais, uma das protagonistas é homônima à Natalie, de *Siebenkäs*. Ressaltam-se ainda os homônimos entre Albano, de *Titan* (1800-1803) e Alban, de “Der Magnetiseur”. Acerca destes homônimos, Fife (1871-1958) evidencia a importância adicional de *Titan* para Hoffmann e a forma alemã para seu herói: de *Albano* para *Alban* (1907, p. 17). E anteriormente, ele diz.

Em Richter, Hoffmann encontrou um precursor no interesse entusiástico pelos lados sombrios da consciência humana, notavelmente o denominado ‘magnetismo animal’, que tanto chamou a atenção dos cientistas naturais durante as primeiras duas décadas do século XIX. As referências aos mesmeristas, segunda visão etc. abundam nas obras de Jean Paul; de fato, seu entusiasmo em relação aos fenômenos hipnóticos e suas declarações meio místicas sobre o corpo etéreo ou intrafísico teriam dado crédito ao mais radical dos filósofos naturais românticos. Hoffmann faz do magnetismo animal o objeto de um de seus contos anteriores, o ‘Magnetiseur’, e retorna ao tema várias vezes no *Serapionsbrüder*. (1907, p. 18)⁹

8 O conto está disponível em *Projekt Gutenberg*: <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/letztest/chap06.html>, incluso nas *Letzte Stücke* (Últimas peças, 1822), juntamente com *Die Geheimnisse* (Os segredos), *Der Elementargeist* (O espírito elementar), dentre outros.

9 No original: “In Richter, Hoffmann found a forerunner in enthusiastic interest in the shadow-sides of human consciousness, notably the so-called ‘animal magnetism,’ which so much engaged the attention of natural scientists during the first of the nineteenth

Em “Der Magnetiseur”, Hoffmann narra a influência decisiva e poderosa do *titelgebenden Magnetiseur und Mediziner Alban* (“magnetizador titular e médico Alban”) sobre a baronesa Maria, de 16 anos, filha do antigo barão por meio de hipnose mesmérica, ou seja, mediante a *Traumbeeinflussung und Hypnose* (“influência do sonho e hipnose”). Segundo Joseph Frank (1918-2013), em relação ao protagonista Alban, “os poderes ocultos levam-no a nutrir uma ambição satânica de disputar com Deus o controle da natureza” (FRANK, 1999 p. 145).

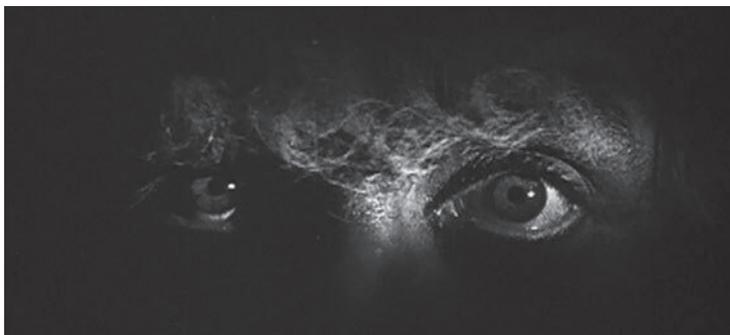
A hipnose mesmérica corresponde às teorias do médico suábio Friedrich (Franz) Anton Mesmer (1734-1815): o *Mesmerismus* ou “magnetismo animal”. Trata-se da existência de forças magnéticas inerentes nos seres vivos que influenciam na vida humana. Estas *Kräfte* (“forças, vigores, potências, faculdades”), utilizadas pelo magnetizador através da fixação visual e gesticulações manuais, possibilitam uma cura mediante procedimentos físicos e argumentativos, ou seja, mediante a imposição de mãos e sugestões, induzindo o paciente a uma espécie de transe.

Essas forças magnéticas são, portanto, artifícios de dominação e controle utilizados pelos doutores Alban e Mabuse. Todavia, a utilização das potências magnéticas pelo jogador Mabuse são fraudulentas, espúrias e ilegais e tem como objetivos escusos obter o máximo de lucro financeiro frente às suas vítimas. O emprego da singular, mas bizarra, fixação visual (Figuras 1 e

century. Jean Paul’s works abound references to mesmerists, second-sight, etc.; indeed his enthusiasm regarding hypnotic phenomena and his half mystical utterances about the ethereal or intra-physical body would have done credit to the most radical of the romantic natural philosophers. Hoffmann makes animal magnetism the subject of one of his earlier tales, the ‘Magnetiseur,’ and comes back to theme again and again in the *Serapionsbrüder*”.

2, respectivamente “Dr. Mabuse e o olhar hipnótico 1” e “Dr. Mabuse e o olhar hipnótico 2: como o Prof. holandês Van den Gruich”) contra seus opositores para manipulá-los, corresponde à transformação de um de seus *Doppelgänger*.

Figura 1 - “Dr. Mabuse e o olhar hipnótico 1”



Fonte: Disponível em: <http://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/dr-mabuse-teil-1-der-grosse-spieler>.

Figura 2 - “Dr. Mabuse e o olhar hipnótico 2: como o Prof. holandês Van den Gruich”



Fonte: Disponível em: <https://cinema10.com.br/filme/dr-mabuse>.

Logo no início do filme, o médico psicanalista Dr. Mabuse escolhe aleatoriamente a personagem do momento em que se transformará. Embaralhando as fotografias de seus *Doppeltgänger*, o Dr. Mabuse se torna um “outro”, ou seja, um aristocrata, um bêbado, um estelionatário ou um *Falschspieler* (“trapaceiro nos jogos”), um investidor da bolsa de valores, um judeu ambulante, o Prof. holandês Van den Gruich (Figuras 3 e 4, respectivamente “Dr. Mabuse e as fotografias de seus *Doppeltgänger*” e “Dr. Mabuse e seus *Doppeltgänger*”) (Parte 1, Primeiro ato, 00:01:57-00:02:23), o palestrante psicanalista, cujo tema de conferência é sobre “Die Psychoanalyse als Faktor in der modernen Heilkunde” (“A psicanálise como fator na medicina moderna”) (Parte 1, Segundo ato, 00:22:33-00:22:49) ou como o também psicanalista Dr. Sandor Weltmann, responsável pelos “experimentos em sugestão de massa, hipnose acordado, transe e magnetismo animal, segredos dos faquires indianos” etc. e cujo braço direito amputado lhe dá um aspecto bizarro (Figura 5, “Dr. Mabuse como o Dr. psicanalista Sandor Weltmann”) (Parte 2, Quinto ato, 01:09:13-01:09:33).

Figura 3 - “Dr. Mabuse e as fotografias de seus *Doppeltgänger*”



Fonte: Disponível em: <https://wearecult.rocks/mysticism-in-film-dr-mabuse-the-gambler-aka-dr-mabuse-der-spieler-1922>.

Figura 4 - “Dr. Mabuse e seus Doppeltgänger”



Fonte: Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/image-of-the-day-the-many-faces-of-dr-mabuse>.

Figura 5 - “Dr. Mabuse como o Dr. psicanalista Sandor Weltmann”



Fonte: Disponível em: <http://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/dr-mabuse-teil-1-der-grosse-spieler>.

A representação do *Doppeltgänger* de uma de suas personagens corresponde ao desdobramento do protagonista enquanto *Spieler*¹⁰, ou seja, enquanto aquele jogador que se transforma em várias *personas* através da máscara e desempenha seus respectivos papéis sociais. Na trama do filme, duas delas até “reais”: a) o verdadeiro hóspede do Hotel Excelsior Hugo Balling (Parte 1, Segundo ato, 00:43:05-00:45:31) (Figura 6, “Dr. Mabuse como o hóspede do Hotel Excelsior Hugo Balling”) e b) o chefe do escritório do próprio Hotel Excelsior (Parte 1, Terceiro ato, 01:37:55-01:38:23). Aí o fenômeno do fantástico se identifica com a *Alltagsleben* (“vida cotidiana”), misturando realidade e ficção. Nesse caso, as semelhanças entre *der Spieler* e o original são de tal forma exemplares que o primeiro se apropria de todas as características do outro.

Figura 6 - “Dr. Mabuse como o hóspede do Hotel Excelsior Hugo Balling”



Fonte: Disponível em: <https://www.culturaprojetada.com.br/dr-mabuse/>.

No *Lexikon der Psychologie* (“Léxico de psicologia”), o conceito de *Mesmerismus* é “*Mesmerismus*, também *Magnetismus*, nas

10 O substantivo *Der Spieler* é igualmente traduzido como “o ator, o artista, o apostador, o marionetista”.

concepções de F.A. Mesmer, baseando-se no método de cura através da aplicação das mãos e sugestão, em que os pacientes foram colocados em semelhante estado de transe (transe, parapsicologia)¹¹. Em *Deutsches Wörterbuch*, os irmãos Grimm conceituam o adjetivo *magnetisch* como “a força magnética; uma cura magnética que atua sobre um corpo animal uma força magnética admitida” (GRIMM, 1854-1861, Bd. 12, p. 1447)¹². Por fim, no *Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute* (“Vocabulário alemão de 1600 até hoje”), observa-se o seguinte: “Terapia que se apoia na aceitação de que as forças magnéticas inerentes ao ser humano podem ter um efeito curativo nos enfermos, especialmente, nos enfermos nervosos”¹³. Todavia, ao longo de sua *Mesmerismus, oder, System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen (Mesmerismus ou sistema de interação, teoria e aplicação do magnetismo animal como medicina universal para a preservação do homem, 1814)* – mesmo ano de publicação das *Fantasiestücke* –, Mesmer na “Introdução” assevera que o mesmerismo, *als allgemeine Naturlehre* (“como doutrina geral da natureza”), é fundamento sobre os outros sistemas e teorias da natureza. O mesmerismo, além de justificado mediante a ação recíproca do sistema natural e de toda a relação natural, é

11 No original: “*Mesmerismus*, auch: *Magnetismus*, auf den Vorstellungen von F. A. Mesmer beruhende Heilmethode durch Handauflegen und Suggestion, bei dem die Patienten in einen transeähnlichen Zustand versetzt wurden (Trance, Parapsychologie)” (Available at: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/mesmerismus/9601>). *Das Heil* é traduzido igualmente por “salvação, bem-estar”, na perspectiva em que há propriedades medicinais e curativas.

12 No original: “die magnetische kraft; eine magnetische kur, die auf eine im thierischen körper angenommene magnetische kraft wirkt”.

13 No original: “Therapie, die sich auf die Annahme stützt, dass dem Menschen innewohnende magnetische Kräfte eine heilende Wirkung auf Kranke, besonders Nervenranke, haben können” (Available at: <https://www.dwds.de/wb/Mesmerismus>).

designado, ao longo da obra, como *allgemeinen und thierischen Magnetismus* (“magnetismo universal e animal”) (MESMER, 1814, p. 10). Para ele, no “mesmerismo não se avista somente a realidade desses estados, mas também sua verdadeira relação com o físico, com a natureza, no estatuto da ação recíproca como elemento de toda a harmonia e, por isso, no universal ou natural e no magnetismo animal” (WOLFART apud MESMER, 1814, p. 48)¹⁴. O magnetismo animal tem como sinônimo, conforme Mesmer, *mesmerischen Magnetismus* (“magnetismo mesmérico”). E, para que não haja quaisquer disputas ou mal-entendidos verbais, acerca da cura realizada pela prática mesmérica, deve-se designá-la *die mesmerische Heilart* (“espécie de cura mesmérica”) (MESMER, 1814, p. 148).

Hoffmann se apropria do método de cura mesmeriano para a criação de seu protagonista Alban. Portanto, o tratamento terapêutico ou o procedimento de “cura” mediante o magnetismo se torna *Corpus* para o conto “Der Magnetiseur”. A relação entre o médico magnetizador Alban e Marie representa a polaridade recíproca do ímã, “denn in dem Mineralmagnet ist die Polarität” (“visto que no magneto mineral está a polaridade”) (WOLFART apud MESMER, 1814, p. 5). Esta polarização recíproca do ímã é a mesma entre o Dr. Mabuse e a dançarina Cara Carozza, personagem interpretada por Aud Egede-Nissen (1893-1974)¹⁵, (Figura 7, “Cara Carozza”).

14 No original: “Im Mesmerismus erblickt man nicht bloss die Wirklichkeit dieser Zustände, sondern auch, ihr wahres Verhältniß zum Physischen, zur Natur, im Grundgesäß der Wechselwirkung als Element aller Harmonie, und dadurch im allgemeinen oder natürlichen und im thierischen Magnetismus”.

15 Igualmente, na sétima arte, o *Magnetismus* se torna referência para a criação cinematográfica do diretor polonês Robert Wiene (1873-1938), em “Das Cabinet des Dr. Caligari” (“O gabinete do Dr. Caligari”, 1920). Trata-se da chegada do Dr. Caligari na *Jahrmarkt* (“feira”) da vila de Holstenwall para a exibição de seu espetáculo: *Ein Sommambuler, Cesare, das Wunder* (“Um sonâmbulo, Cesare, o maravilhoso”) que lê o passado e prevê o futuro. O Dr. Caligari não é senão o *Doppeltgänger* do diretor do

Figura 7 - “Cara Carozza”



Fonte: Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/cara-carozza--256634878744638486/>.

O fascínio dos doutores pelo sobrenatural e pelos poderes ocultos e suas consequências na *psiquê* humana e, por extensão, pelos autores Hoffmann e Jacques, tem ampla ligação com o *Mesmerismus*.

O conto de Hoffmann é dividido em cinco subtítulos: “Träume sind Schäume” (“Sonhos são espumas”), “Mariens Brief an Adelgunde” (“Carta de Maria à Algedunge”), “Fragment von Albans Brief an Theobald” (“Fragmento da carta de Alban à Theobald”), “Das einsame Schloß” (“O castelo solitário”) e “Aus Bickerts Tagebuch” (“Do diário de Bickert”) e mescla horror, terror, elementos góticos e sobrenaturais, hipnotismo e magnetismo.

hospício em que se encontra o sonâmbulo de nome Cesare. Após investigações, revela-se o desdobraimento do eu do diretor na figura de um místico de nome Caligari de 1783. Encontra-se, por fim, um diário e o livro *Somnambulismus: ein Samelwerk der Universität Upsala* (*Sonambulismo: uma coletânea da Universidade de Upsala*). Inclusive, Friedrich Rudolph Klein-Rogge (1885-1955), o Dr. Mabuse, representa o papel do ladrão. Seu nome não é “creditado” no final do filme. Ademais, F. A. Mesmer escreve um capítulo sobre o sonambulismo: “Umgang über den Somnambulismus” (“Manto sobre o sonambulismo”) (MESMER, 1814, p. 198-212).

Em 9 de setembro, *der alte Baron* (“o antigo barão”) está em seu castelo com os filhos Ottmar e Maria, *die engelschönes Mädchen* (“a linda garota angelical”), bem como *der Maler* (“o pintor”) e antigo amigo Franz Bickert, no salão junto à lareira e dialoga com *die Seinen* (“os seus”) de que “sonhos são espumas”. Diz o barão: “é certamente uma desagradável noite outonal, que tal se nós ainda ficássemos juntos por uma horinha, se colocássemos fogo na lareira e Maria nos preparasse, à sua maneira, um delicioso ponche” (HOFFMANN, 1900, s.p.)¹⁶.

A metáfora de que os sonhos são espumas se relaciona com a fala do velho barão ao recordar de alguns sonhos estranhos, até desagradáveis e agonizantes, de sua juventude, que lhes causa um estado doentio. Os sonhos, conforme as explicações de Ottmar, são como as borbulhinhas gasosas que flutuam por cima da espuma do champanhe na taça, as quais se esvanecem pouco a pouco. Essas *tausend kleinen Bläschen* (“mil borbulhinhas”) se associam aos “espíritos que se desprendem impacientemente do grilhão terrestre” (HOFFMANN, 1900, s.p.)¹⁷. Igualmente, pai e filho discutem sobre a “teoria da influência magnética que parte da investigação do sono e dos sonhos” (HOFFMANN, 1900, s.p.)¹⁸.

A lembrança juvenil que tanto agoniza e angustia o velho barão é a sua experiência hipnótica com *der dänischer Major* (“o major dinamarquês”), seu antigo professor e hipnotizador, de tamanho

16 No original: “es ist eine recht unfreundliche Herbstnacht, wie wäre es, wenn wir noch ein Stündchen zusammenblieben, wenn wir Feuer in den Kamin legen ließen, und Maria uns nach ihrer Art einen köstlichen Punsch bereitete”.

17 No original: “[...] das sind die Geister, die sich ungeduldig von der irdischen Fessel loslösen”.

18 No original: “[...] Theorie des magnetischen Einflusses, die von der Untersuchung des Schlafs und des Träumens ausgeht”.

gigantesco, mas de uma espantosa magreza, quando de sua *militärische Bildung auf der Ritterakademie in B.* (“formação militar na Academia dos Cavaleiros de B.”) (HOFFMANN, 1900, s.p.). Diz o barão que

às vezes, ele tinha dias em que ele não era parecido consigo mesmo. Outrora, o rigoroso tom de sua profunda voz barulhenta tinha então algo indescritivelmente sonoro e, sob seu olhar, não se podia desviar. [...] então era como se ele o tivesse feito seu servo através de um feitiço irresistível, visto que ele poderia ter ordenado imediatamente a morte mais dolorosa e sua palavra teria sido realizada. (HOFFMANN, 1900, s.p.)¹⁹

Prosegue o barão a sua relação com o estranho major. A estranha fidelidade pressentida por ele a esse *höreren Wesen* (“ser superior”) implica na submissão e destruição. “Era como se eu estivesse sendo compelido por um ser superior a me manter fiel ao homem” (HOFFMANN, 1900, s.p.)²⁰.

Essas falas do barão podem ser dirigidas às vítimas do Dr. Mabuse: Cara Carozza, Edgar Hull – filho do milionário *Herr Hull* –, *der Graf* (“o conde”) Told e sua esposa, *die Gräfin* (“a condessa”) Dusy Told, interpretados respectivamente por Aud Egede-Nissen (1893-1974), Paul Martin Eduard Richter (1895-1961), Alfred Peter Abel (1879-1937) e Gertrude Welcker (1896-1988). Estes se sentem

19 No original: “Bisweilen hatte er Tage, in denen er sich selbst nicht ähnlich war. Der sonst harte polternde Ton seiner tiefen Stimme hatte dann etwas unbeschreiblich Sonores, und von seinem Blick konnte man sich nicht losreißen. [...] so war es, als habe er ihn, wie durch eine unwiderstehliche Zauberkraft zu seinem Leibeignen gemacht, denn den augenblicklichen schmerzvollsten Tod hätte er gebieten können, und sein Wort wäre erfüllt worden”.

20 No original: “Es war, als würde ich von einem höhern Wesen gezwungen, treu an dem Mann zu halten”.

como “servos” submissos sob o comando do “mágico irresistível” Dr. Mabuse (Figuras 8, 9 e 10, respectivamente “Edgar Hull após transe hipnótico”, “Dr. Mabuse e o sequestro da condessa Dusy Told” e “O desespero do conde Told”).

Figura 8 - “Edgar Hull após transe hipnótico”

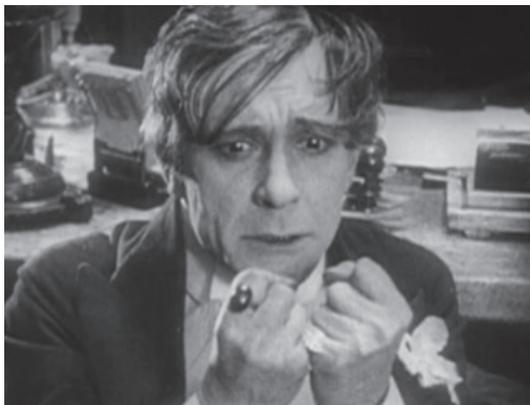


Fonte: Disponível em: <https://missholson.tumblr.com/post/173391599313/dr-mabuse-der-spieler-part-one-der-gro%C3%9Fe>

Figura 9 - “Dr. Mabuse e o sequestro da condessa Dusy Told”



Fonte: Disponível em: <https://letterboxd.com/film/dr-mabuse-the-gambler/>.

Figura 10 - “O desespero do conde Told”

Fonte: Disponível em: <https://www.aveyleyman.com/FilmCredit.aspx?FilmID=5320>.

Ao confutar a teoria da influência magnética de Ottmar, Bickert apresenta *seiner Theorie des Entstehens der Träume* (“sua teoria da origem dos sonhos”) e exemplifica algumas de suas experiências oníricas. Por conseguinte, Ottmar solicita ao ídolo Alban que relate um incidente anunciado pelo seu colega. Trata-se do encontro de Alban com o jovem Theobald, amigo desde os estudos da *Arzneikunde* (“farmacologia”) nos primeiros anos de universidade de medicina. Mesmo divergindo de seu amigo Theobald, Alban desejava “para isso, utilizar sua vida o máximo possível nas profundezas misteriosas das influências psíquicas” (HOFFMANN, 1900, s.p.)²¹. Ele mesmo afirma e justifica em carta à Theobald suas predisposição e vocação pelas forças ocultas.

Cada inclinação que reivindica o emprego das mais altas forças interiores não pode ser condenável, mas deve justamente nascer da natureza humana e, estabelecida nela, aspirar ao cumprimento dos objetivos de nossa existência. Isso pode ser uma

21 No original: “er wollte sein Leben dazu verwenden, soviel als möglich in die geheimnisvollen Tiefen der psychischen Einwirkungen zu dringen”.

outra coisa, como que extremamente possível, das mais perfeitas instrução e aplicação de nossas forças físicas e psicológicas? (HOFFMANN, 1900, s.p.)²²

Ottmar leva seu ídolo para dentro de casa. Este adversário irrevogável do barão, ao que parece, cura Maria de uma enfermidade mediante a *Traumbeeinflussung und Hypnose* (“influência do sonho e hipnose”), mas não: Alban não cuida de Maria, deixa-a doente e submissa sob seus *unbedingte Herrschaft* (“domínios incondicionais”). Ela não “vive” mais sem o magnetizador Alban, assim como Cara Carozza se submete às ordens do dominante Dr. Mabuse até ser presa.

O barão se detém um pouco sobre tal *magnetischer Kur* (“cura magnética”). Ele vilipendia as práticas de Alban, “sua natureza solene, seus discursos místicos, suas charlatanarias, como ele, por exemplo, magnetiza os olmos, as tílias... quando ele, com os braços estendidos em direção ao norte, atrai novas forças do espírito do mundo”²³. Igualmente, Bickert se revela cético em relação ao médico, mas Ottmar e Maria o idolatram e o irmão narra uma história de hipnose à *la* Alban. Pouco antes de Ottmar concluir seu solilóquio, Maria desfalece com um grito surdo.

“– ‘Ela está morta, ela está morta!’, vociferava o barão. – ‘Não’, gritava Ottmar, ‘ela há de viver, ela deve viver. Alban ajudará’. – ‘Alban! Alban!’

22 No original: “Jede Neigung, die den höheren Gebrauch der inneren Kräfte in Anspruch nimmt, kann nicht verwerflich sein, sondern muß eben aus der menschlichen Natur entsprungen und in ihr begründet, nach der Erfüllung des Zwecks unseres Daseins streben. Kann dieser denn ein anderer sein, als die höchstmögliche, vollkommenste Ausbildung und Anwendung unserer physischen und psychischen Kräfte?”.

23 No original: “sein feierliches Wesen, seine mystischen Reden, seine Charlatanerien, wie er z. B. die Ulmen, die Linden... magnetisiert, wenn er, mit ausgestreckten Armen nach Norden gerichtet, von dem Weltgeist neue Kraft in sich zieht”.

Pode despertar os mortos', gritava Bickert. Nesse momento, a porta se abria e Alban entrava. Com seu singular caráter impressionante, ele silenciosamente se colocava diante da desfalecida. O barão o olhava nos olhos com a face escaldante de cólera – ninguém estava em condições de falar. Alban apenas parecia avistar Maria; ele fixava seu olhar nela; 'Maria, o que há com a senhora?', ele falava em um tom solene, e isso estremecia seus nervos. Agora ele segurava a sua mão. Sem se virar para ela, dizia: 'Por que esse estardalhaço, senhores? O pulso está baixo, porém, logo – eu julgo a sala plena de vapor [no sentido de abafada], abre-se uma janela, daqui a pouco Maria se recuperará do insignificante incidente nervoso completamente seguro'. (HOFFMANN, 1900, s.p. – grifo nosso)²⁴

Este *unbedeutenden ganz gefahrlosen Nervenzufall* (“insignificante incidente nervoso completamente seguro”) tem relação direta com o método de cura através da aplicação das mãos e sugestão, os quais os pacientes são deslocados para um estado de transe hipnótico.

Momentos depois, Alban prescreve que Maria despertará de seu *wohlthätigen Schlaf* (“benfazejo sono”) às seis horas em ponto, que é exatamente o que procede após qualquer desfalecimento. Ademais,

24 – “‘Sie ist tot, sie ist tot!’ schrie der Baron. – ‘Nein’, rief Ottmar, ‘sie soll leben, sie muß leben. Alban wird helfen’.– ‘Alban! Alban! kann der Tote erwecken’, schrie Bickert auf; in dem Augenblick öffnete sich die Tür, und Alban trat herein. Mit dem ihm eignen imponierenden Wesen trat er schweigend vor die Ohnmächtige. Der Baron sah ihm mit zornglühendem Gesichte ins Auge – keiner vermochte zu sprechen. Alban schien nur Marien zu gewahren; er heftete seinen Blick auf sie; ‘Maria, was ist Ihnen?’ sprach er mit feierlichem Ton, und es zuckte durch ihre Nerven. Jetzt faßte er ihre Hand. Ohne sich von ihr wegzuwenden, sagte er: ‘Warum dieses Erschrecken, meine Herren? der Puls geht leise, aber gleich – ich finde das Zimmer voll Dampf, man öffne ein Fenster, gleich wird sich Maria von dem unbedeutenden ganz gefahrlosen Nervenzufall erholen’”.

um sorriso estranho, terrível atravessava o rosto de Alban; o barão se encolerizava, ele parecia querer dizer alguma coisa com veemência. Alban o mirava penetrantemente nos olhos, e em um tom que, não obstante a seriedade, trazia uma certa ironia escarnecedora, ele dizia: ‘Calma, Herr barão! A pequena está agora impaciente, porém ela despertará de seu benéfico sono, que ocorrerá exatamente às seis da manhã, então dê-la doze dessas gotas e tudo será esquecido’. – Ele estendia a Ottmar o frasco que ele guardava no bolso, e abandonava a passos lentos o salão. (HOFFMANN, 1900, s.p.)²⁵

Igualmente é rätselhaft (“enigmático, misterioso”) como o Dr. Alban passa por duas vezes pela *verschlossene Salontür* (“porta trancada do salão”).

Em “Mariens Brief an Adelgunde” (“Carta de Maria à Algedunge”), trata-se das relações entre Adelgunde, *der Graf Hypolit* e Maria. Hypolit é irmão de Adelgunde e noivo de Maria. Ele segue para a guerra. A carta supracitada revela o relacionamento entre Maria e Alban. Ela o descreve como um *herrlichen Mann* (“homem magnífico”), que *etwas Gebietendes hat*²⁶ (“tem alguma coisa de dominante”) e o denomina seu *Herr und Meister* (“senhor e mestre”), visto que ele a torna *seine Sklavin* (“sua escrava”) mediante os *geheimer höllischer Mittel*

25 No original: “Ein seltsames, furchtbares Lächeln durchflog Albans Gesicht; der Baron fuhr auf, er schien etwas mit Heftigkeit sagen zu wollen. Alban faßte ihn scharf ins Auge, und mit einem Tone, in dem, des Ernstes unerachtet, eine gewisse höhnende Ironie lag, sprach er: ‘Ruhig, Herr Baron! die Kleine ist etwas ungeduldig, aber erwacht sie aus ihrem wohlthätigen Schlafe, welches genau morgens um sechs Uhr geschehen wird, so gebe man ihr zwölf von diesen Tropfen, und alles ist vergessen’. – Er reichte Ottmar das Fläschchen, das er aus der Tasche gezogen, und verließ langsamen Schrittes den Saal”.

26 Do verbo *gebieten* (“dar ordens, comandar, dominar”) e do substantivo masculino *Gebiet* (“senhor, soberano”).

(“meios infernais mais ocultos”) (HOFFMANN, 1900, s.p.) – inclusive, é a mesma relação dominante do Dr. Mabuse sobre Cara Carozza e seus criados. Assim como Alban magnetiza Maria, Dr. Mabuse conduz a dançarina a determinadas ações por meios magnéticos. Diz Maria na carta:

Agora, eu devo te dizer algo especial – a saber, no que diz respeito ao meu convalescimento, a isso eu tenho que agradecer a um homem magnífico, que Ottmar o trouxe anteriormente em casa e que há de ser, na residência, o único entre todos os grandes e habilidosos médicos que possui o segredo de curar uma estranha doença tal como a minha, rápida e seguramente. – Porém, o especial é que em meus sonhos e visões, estava sempre um belíssimo homem sério na representação, que, não obstante sua juventude, afluía-me uma verdadeira veneração e que, ora para isso, ora para cada maneira, mas sempre vestido com um longo hábito, com um coroa de diamantes na cabeça, aparecia-me como o rei romântico do mundo dos espíritos fabulosos [dos contos de fadas fabulosos] e dissolvia todos os meus maus feitiços”. (HOFFMANN, 1900, s.p. – grifo nosso)²⁷

Alban é exatamente o belíssimo rei romântico que aparece em sonhos e visões de Maria. Além disso, diz Maria: “[...] ele vive em meu interior e conhece os meus pensamentos mais ocultos, os

27 No original: “Nun muß ich Dir aber etwas Besonderes sagen – nämlich, was mein Genesen betrifft, das habe ich einem herrlichen Mann zu danken, den Ottmar schon früher ins Haus gebracht, und der in der Residenz unter all den großen und geschickten Ärzten der einzige sein soll, der das Geheimnis besitzt, eine solche sonderbare Krankheit, wie die meinige, schnell und sicher zu heilen. – Das Besondere ist aber, daß in meinen Träumen und Erscheinungen immer ein schöner ernster Mann im Spiele war, der, unerachtet seiner Jugend, mir wahrhafte Ehrfurcht einflößte, und der bald auf diese, bald auf jene Weise, aber immer in langen Talaren gekleidet, mit einer diamantnen Krone auf dem Haupte, mir wie der romantische König in der märchenhaften Geisterwelt erschien und allen bösen Zauber löste”.

quais também na religiosidade e na humildade não aspirava negá-los” (HOFFMANN, 1900, s.p.)²⁸.

Com esta carta, Hypolit igualmente tem ciência dos acontecimentos no castelo do barão.

[...] às vezes, eu preciso subitamente pensar em Alban, ele está diante de mim e, sucessivamente, eu me afundo em um estado de sonho, cujo último pensamento, que afunda em minha consciência, traz-me estranhas ideias, as quais especialmente, eu gostaria de dizer, irradiam-me através da ardente vida dourada e eu sei que Alban pensa nessas ideias divinas em mim, visto que ele mesmo está em meu ser, qual a mais elevada fagulha vivificante, e se ele se distancia, o que só pode acontecer espiritualmente, já que a distância corporal é indiferente, então tudo morreu. Agora, nesse com ele e nele estar, eu posso realmente viver e deveria, ser-lhe-ia possível esquivar-se espiritualmente completamente, meu próprio ser congelado em uma solidão morta; sim, enquanto eu escrevo isso, eu sinto agora que é somente ele que me dá a impressão para, pelo menos, insinuar o meu ser nele. (HOFFMANN, 1900, s.p.)²⁹

Toda a trama prossegue, mas com certas mudanças. Em “Das einsame Schloß” (“O castelo solitário”) e “Aus Bickerts Tagebuch”

28 No original: “[...] er lebt ja in meinem Innern und weiß meine geheimsten Gedanken, die ich in Frömmigkeit und Demut auch nicht trachte ihm zu verschweigen”.

29 No original: “zuweilen muß ich plötzlich an Alban denken, er steht vor mir, und ich versinke nach und nach in einen träumerischen Zustand, dessen letzter Gedanke, in dem mein Bewußtsein untergeht, mir fremde Ideen bringt, welche mit besonderem, ich möchte sagen, golden glühendem Leben mich durchstrahlen, und ich weiß, daß Alban diese göttlichen Ideen in mir denkt, denn er ist dann selbst in meinem Sein, wie der höhere belebende Funke, und entfernt er sich, was nur geistig geschehen kann, da die körperliche Entfernung gleichgültig ist, so ist alles erstorben. Nur in diesem mit Ihm und in Ihm Sein kann ich wahrhaftig leben, und es müßte, wäre es ihm möglich, sich mir geistig ganz zu entziehen, mein Selbst in toter Öde erstarren; ja, indem ich dieses schreibe, fühle ich nur zu sehr, daß nur Er es ist, der mir den Ausdruck gibt, mein Sein in ihm wenigstens anzudeuten”.

(“Do diário de Bickert”), Bickert após residir sozinho no solitário castelo por três anos e falecer, *ein reisende Enthusiast* (“um viajante entusiasta” – um narrador à maneira de Hoffmann, vale dizer de Jean Paul igualmente) aparece e descobre o diário e o ensaio “Os sonhos são espumas” de Bickert. Neste diário, relata-se a sucessão de mortes trágicas: a do barão, de Maria, Ottmar e Hypolit. Este, ao saber anteriormente da morte de Maria, vocifera: “Ja, Du warst es! – Alban – hämischer Satan! – Du hast sie gemordet mit höllischen Künsten” (“Sim, Tu eras isso! – Alban – Satanás maligno! – Tu a assassinaste com artes infernais” (HOFFMANN, 1900, s.p.)³⁰.

Por fim, após as exposições e as providências dos paralelismos entre as duas obras, conclui-se que “Der Magnetiseur”, de E.T.A. Hoffmann, é referência para a criação de Fritz Lang, cuja obra cinematográfica se baseia na de Norbert Jacques, “Dr. Mabuse, der Spieler”. Mesclam-se, portanto, o *Mesmerismus* ou o *Magnetismus* e os conceitos jeanpaulianos *Doppeltgänger/Doppelgänger*, ou seja, aqueles que se veem a si mesmos enquanto duplos que caminham lado a lado. Em “Dr. Mabuse, der Spieler”, este duplo se relaciona com as transformações (*personas*) criadas pelo médico psicanalista.

30 No original: “Gerechter Gott! – Sie ist hin – hin! – Ew. Hochgeboren soll ich melden, wie es mit dem Tode der holdseligen Baronesse Marie zugegangen, des Familien-Archivs wegen – ich habe durchaus wenig Sinn für diplomatische Geschäfte. – Hätte mir Gott nicht das bißchen Faust verliehen des Malens halber! – Aber so viel ist gewiß, daß sie in dem Augenblick, als Hypolit sie vor dem Altar in seine Arme schließen wollte, tot – tot – tot niedersank – das übrige empfehle ich der Gerechtigkeit Gottes. Ja, Du warst es! – Alban – hämischer Satan! – Du hast sie gemordet mit höllischen Künsten; welcher Gott hat es Hypolit offenbart! – Du bist entflohen, aber flieh nur – verbirg Dich im Mittelpunkt der Erde, die Rache wird Dich auffinden und zermalmen”.

REFERÊNCIAS

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

FIFE, Robert Herndon. *Jean Paul Friedrich Richter and E. T. A. Hoffmann: A study in relations of Jean Paul to Romanticism*. Modern Language Association Stable, v. 22, n. 1, p. 1-32, 1907. Available at: <https://www.jstor.org/stable/456660>.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 1999.

GRIMM. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet*. 16 Bde. In: 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Verfügbar unter: <http://dwb.uni-trier.de/de/> ou <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#0>.

HOFFMANN, E.T.A. Der magnetiseur – Eine Familienbegebenheit. In: HOFFMANN, E.T.A.. *Sämtliche Werke in fünfzehn Bänden*. Herausgegeben mit einer biographischen Einleitung von Eduard Grisebach. Erster Band: Biographische Einleitung.– *Fantasiestücke in Callots Manier*. Leipzig, Max Hesses Verlag, 1900. Verfügbar unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/magnetis/magnetis.html>.

KREMER, Detlef. *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*: Walter de Gruyter GmbH & Co., Berlin/New York 2010. Verfügbar unter: https://books.google.com.br/books?id=Q_PDqmAlIogC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Edição com páginas limitadas).

LELLIS, Marco Antônio B. *Doppelgänger/Doppeltgänger: topoi em Siebenkäs (1796), de Jean Paul Friedrich Richter e O duplo (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

MESMER, Friedrich Anton. *Mesmerismus, oder, System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen*. Herausgegeben von Karl Christian Wolfart. Berlin, 1814. Verfügbar unter: https://books.google.com.br/books/about/Mesmerismus_oder_System_der_Wechselwirku.html?id=z_INAAAAYAAJ&redir_esc=y.

RICHTER, Jean Paul Friedrich. Siebenkäs. In: RICHTER, Jean Paul Friedrich. *Jean Paul werke in drei Bänden, Band I*. Herausgegeben von Norbert Miller, Nachwort von Walter Höllerer. München: Carl Hanser Verlag, 1986. Verfügbar unter: Projekt Gutenberg: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/siebenkas-3215/1>.

RICHTER, Jean Paul Friedrich. *Siebenkäs*. Introduction, traduction, notes par Pierre Jalabert. Paris: Aubier, éditions Montaigne, 1963, Tome I-II (Collection Bilingue des Classiques Étrangers).

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. 2. ed. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

WOLFART, Karl Christian. Erläuterungen zum Mesmerismus. In: MESMER, Friedrich Anton. *Mesmerismus, oder, System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen*. Herausgegeben von Karl Christian Wolfart. Berlin, 1814. Verfügbar unter: https://books.google.com.br/books/about/Mesmerismus_oder_System_der_Wechselwirku.html?id=z_INAAAAYAAJ&redir_esc=y.

DAS CABINET DES Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Produção: Erich Pommer e Rudolf Meinert. Roteiro de Carl Mayer e Hans Janowitz. Berlim: DECLA-FILM-Gesellschaft Berlim, 1920. (71min).

DR. MABUSE, der Spieler. Direção: Anton Christian Lang. Produção: Eric Pommer. Roteiro de Thea Gabriele von Harbou. Berlim: UCO-FILM der DECLA-Bioscop, 1922. (270 min.)

07

**ESPÓLIOS DA PSIQUE, DESTROÇOS DA FANTASIA:
O EMBATE ENTRE OS MUNDOS EM
“O QUEBRA-NOZES E O REI DOS CAMUNDOGOS”,
DE E.T.A. HOFFMANN¹**

Matheus Pereira de Freitas
Hermano de França Rodrigues

Recebido em 13 mar 2021.

Aprovado em 16 mai 2022.

Matheus Pereira de Freitas

Mestrando no Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Psicanalista Clínico em formação pelo Instituto Brasileiro de Psicanálise Clínica (IBPC-SP).

Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Membro do grupo de pesquisa LIGEPSI (Literatura, Gênero e Psicanálise).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6149045744432502>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4678-7174>

Email: matheusp1245@hotmail.com

Hermano de França Rodrigues

Doutor em Letras – Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especialista em

Psicanálise: Teoria e Prática pelo Espaço Psicanalítico (EPSI). Professor Associado I, do Departamento de

Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Coordenador

1 Título em língua estrangeira: “Spoils of the psyche, wreckage of fantasy: the clash between worlds in the Nutcracker and The Mouse King, by E.T.A. Hoffmann”.

e criador do grupo de pesquisa LIGEPSI (Literatura, Gênero e Psicanálise).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7615268087421599>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1249-2543>

E-mail: hermanorgs@gmail.com

Resumo: Submergido na fantasia que lhe ramifica, o *infans* galga sua sobrevivência psíquica amparando-se nos objetos internos e externos que fortificam suas rudimentares raízes. Todavia, longe de proporcionar, unicamente, a proteção e a satisfação que a criança tanto almeja, a dinâmica objetal dos primeiros tempos subjaz sua lógica avassaladora sob o mesmo estandarte das mais destrutivas querelas da humanidade. Tal qual um mordaz campo de batalha, o corpo do bebê é invadido pela barbárie do mundo externo – desde os incompreensíveis cuidados maternos, até a bruta separação do desmame –, ao mesmo tempo, sua psique luta para controlar o irrefreável furor de seus soldados internalizados – suas próprias demandas pulsionais que ainda desconhece. Desse modo, nos espólios desta contenda primordial, entrevemos a conquista mister da subsistência humana: os alicerces inequívocos do *crescer*. Não obstante, investindo-nos sobre esse prisma ontológico do desenvolvimento psíquico, admitindo o corolário ofertado pela ciência psicanalítica, dardejamos o olhar para uma das produções mais singulares da estética literária infantil e juvenil, a inquietante narrativa do *Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos*, escrita pelo romancista alemão E.T.A Hoffmann (1816). No romance, acompanhamos o testemunho imaturo da sentimental Marie, jovem que, após acolher o nobre Quebra-Nozes, no insuspeito regaço de seu quarto, acaba por presenciar os (dis)sabores de uma batalha mortal entre as forças diminutas de seus brinquedos, comandados por seu novo convidado, e uma vil infestação de camundongos, liderados pelo seu terrível rei de sete cabeças. Com efeito, nos trâmites

desta disputa, que remontam a um amaldiçoado reino distante, vislumbramos os objetos bizarros que, mormente, suas estruturas macabras e terrificantes, subsídios da própria fantasística insólita de Hoffmann, dispõem a artilharia necessária para o fortalecimento do frágil ego em sua luta pela sobrevivência. Assim, investidos nos mecanismos de defesa matriciais do bebê, dispondo-nos da teoria magna de Melanie Klein (1945) e de seus seguidores, investigar-nos-emos as fantasias mais lúgubres do universo infantil, capazes, prontamente, de criar e de destruir, na mente, os mais suntuosos dos reinos.

Palavras-chave: Fantasia. Hoffmann. Literatura Fantástica. Melanie Klein. Psicanálise.

Abstract: Submerged in the fantasy that ramifies him, the child achieves its psychic survival by relying on internal and external objects that fortify its rudimentary roots. However, far from providing only the protection and satisfaction that the child so longs for, the object dynamics of the early days underlie its overwhelming by the logic under the same banner as the most destructive quarrels of humanity. Like a scathing battlefield, the baby's body is invaded by the barbarity of the external world – from incomprehensible maternal care, to the brutal separation of weaning – at the same time, its psyche struggles to control the unstoppable rage of its internalized soldiers – his own instinctual demands that he is still unaware of. Thus, in the spoils of this primordial struggle, we see the essential conquest of human subsistence: the unmistakable foundations of growth. Nevertheless, investing in this ontological prism of psychic development, admitting the corollary offered by psychoanalytic science, we look at one of the most unique productions of children's and youth literary aesthetics, the disturbing narrative of the Nutcracker and the King of Mice, written by the German novelist ETA Hoffmann (1816). In the novel,

we follow the immature testimony of the sentimental Marie, a young girl who, after welcoming the noble Nutcracker into the unsuspecting lap of her room, ends up witnessing the (dis)flavors of a deadly battle between the tiny forces of her toys, commanded by their new guest, and a vile infestation of mice, led by their terrible seven-headed king. Indeed, in the proceedings of this dispute, which date back to a cursed distant kingdom, we glimpse the bizarre objects that, mainly, their macabre and terrifying structures, subsidies of Hoffmann's own unusual fantasy, dispose of the necessary artillery to strengthen the fragile ego in its struggle for survival. Thus, invested in the matrix defense mechanisms of the baby, making use of the great theory of Melanie Klein (1945) and her followers, we will investigate the most lugubrious fantasies of the infantile universe, capable, promptly, of creating and destruction, in the mind, the most sumptuous of kingdoms.

Keywords: Fantasy, Fantastic Literature. Hoffmann. Melanie Klein. Psychoanalysis.

PREÂMBULO

Investido nas singularidades fantasmáticas que forja, sejam elas as mais incompreensíveis criaturas abissais ou os mais belos arcanjos, o homem (re)cria seus desejos a partir do primado das imagens ancestrais. Com efeito, os medos, as alegrias e as angústias, que inundam nossas relações afetivas, só poderiam ser traduzidas, amparando-se numa lógica que transcende os paradigmas da realidade, ou seja, banhamos nosso mundo externo com o aparato subjetivo que nos constitui. Na realidade, seguindo os itinerários da ciência psicanalítica, orquestrada por Sigmund Freud (1856-1939), as curiosas criações imateriais de nossa mente, que dominam a

consciência no espaço onírico, são fabricadas pela arcaicidade de nossa própria história mnêmica, resguardada pelos portões porosos do inconsciente. Assim, desde a ontogênese de nossa infância, as fantasias operam e invadem os limites do real. Paralelamente, esta mesma *diegese* estrutura-se no vasto campo das artes, permitindo a materialidade (in)fiel das sinuosas fantasias que nos estruturam.

Entrementes, admitindo a potencialidade inerente das fantasias inconscientes, bem como, do escoadouro artesão da palavra, verificar-nos-emos as tramas tortuosas dos primeiros tempos, amplexo em que o fantasiar impera sobre os reinos da realidade limítrofe. Assim, dardejaremos o olhar para uma das criações mais maravilhosamente soturnas do conto infantil e juvenil, a obra *O quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos* do bastião do horror alemão, E.T.A. Hoffmann (1816). No enredo, perceberemos como as frágeis relações de Marie acabam sendo invadidas e ameaçadas pela virulência de suas terríveis criações imagéticas. Entretanto, com a ajuda de seu soldado fiel, um nobre Quebra-nozes, a personagem poderá conter os arranjos destrutivos de suas moções libidinais e, assim, desenvolver sua sexualidade em construção. Conquanto, perscrutaremos a laboriosa teórica desenvolvida por Freud e seus herdeiros que, ao se permitirem auscultar os arroubos tortuosos do inconsciente, desenvolveram uma técnica apta à interpretação das arquiteturas obtusas da primeira infância.

AS METÁSTASES MORTÍFERAS DO BRINCAR

Desde suas primeiras incursões clínicas, elaboradas frente ao insubordinado desejo de suas pacientes históricas, Sigmund Freud constatara a presença vibrante das fantasias inconscientes. Fora,

sobretudo, quando abandonara a teoria da sedução, a qual admitia a realidade de uma suposta violência sexual, exercida pela figura paterna, que o psicanalista vienense reconhecera a potencialidade “traumática” da fantasia. De fato, a arquitetura psicanalítica alicerçara-se com o entendimento de que a sintomatologia e, conseqüentemente, o discurso das histéricas consubstanciavam-se a partir de uma realidade fabricada que, ao se desprender do jugo desesperador do mundo externo, fora capaz de dar corpo e voz, assim como desespero e dor, ao desejo. Presa nesse paradoxo que enseja o próprio corpo feminino e as demandas coercitivas que a cerceiam, lembremo-nos das intempestivas palavras de Flaubert: “Mas uma mulher é continuamente impedida. Inerte e flexível ao mesmo tempo, ela tem contra si a fraqueza da carne junto das dependências da lei” (FLAUBERT, [1856] 2000, p. 140). Assim, desde a epigênese da teoria freudiana, o conceito de fantasia delineia-se a partir da noção de defesa, uma suposta fortaleza apta a traduzir as querelas entre o desejo e as demandas externas.

Não obstante, na aurora do século XX, período profícuo em que as teorias da psicanálise adquiriam o vigor de uma nova ciência, Sigmund Freud elaborara duas de suas principais obras, *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), ambas responsáveis por evidenciar a *diegese* labiríntica do desejo, logo, do inconsciente. Algures, Renato Mezan, psicanalista e intérprete de Freud, demonstra-nos o enleio nuclear desvendado por Freud: “seu objeto – o sexual – e seu efeito – a produção de um inconsciente – apareciam de tal forma imbricados, que a solução de um aspecto do problema fatalmente traria indicações sobre o caminho para resolver o outro” (MEZAN, 2013,

p. 73). Primeiramente, ao concluir que toda elaboração onírica ensejava a realização de um desejo, Freud aproximara também essa noção à fantasia, admitindo-a como uma espécie de devaneio diurno. Do mesmo modo, ao deflagrar as origens nebulosas de nossa sexualidade infantil, berço indelével da subjetividade humana, o psicanalista pode averiguar que o pequeno rebento invocava a satisfação oral de consumir e incorporar seu objeto materno, no movimento primordial da amamentação, mesmo com a ausência do seio. Magistralmente, o psicanalista vienense direciona-nos para a compreensão de que “é para o ‘fantasma’ que se dirige o desejo, e não para o real; é ao nível da representação que se passa a psicanálise” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 102). Ou seja, em fantasia, a criança tece a superfície materializada da mãe na busca do amparo e da satisfação.

Na esteira dessa fantasística, que colore e domina os objetos do mundo externo, em seu texto seminal *O poeta e o fantasiar* (1908), Sigmund Freud argumenta sobre a insuspeita similitude entre o brincar e a *ars* poética do escritor: “toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (FREUD, [1908] 2015, p. 62). Nesse movimento, no qual aproxima, novamente, a fantasia do devaneio diurno, o psicanalista discorre que, em ambos, poeta e criança, a fantasia opera em favor de um ato criativo que supera e distorce o real, permitindo-lhes um ganho de prazer que desarticula as amarras do princípio de realidade. Assim, somos apresentadas a uma das maiores fortalezas da psique infantil, já que o brincar acaba por traduzir e mesmo inflamar as demandas libidinais que

imperam em sua psique. Amiúde, dispostos dos mais variados utensílios, desde os brinquedos mais elaborados às mais efêmeras sombras que pululam na parede de seu quarto, o infante dardeja sua fantasia:

Com a introdução do princípio da realidade, um modo de atividade do pensamento foi excindido; ele foi liberado do teste da realidade e permaneceu subordinado somente ao princípio do prazer. Essa atividade é o *fantasiar*, que começa já no brincar das crianças e, mais tarde, conservada como *devaneio*, abandona a dependência de objetos reais. (FREUD apud SEGAL, 1993, p. 32)

Entretanto, fora em seu paradigmático estudo *Além do princípio do prazer* (1920), quando Freud mergulhara na dialética ambivalente das pulsões, descobrindo a gênese mortífera de nossa subjetividade, que o conceito do brincar, e da própria fantasia, sofrera uma mudança conceitual irremediável. Ao debruçar-se nas múltiplas investigações de sua clínica, juntamente, com as percepções perspicazes de seu cotidiano, que o psicanalista se deparara com uma curiosa brincadeira exercida por uma criança enclausurada em seu berço. Para distorcer a solidão de seu quarto, habilmente, a criança lançava de seu claustro seu carretel. Nesse instante de sua jornada exclamava *o-o-o* (equivalente de *Fort*, “longe” em alemão), com o único intuito de perder o objeto, para que, em seguida, o puxasse novamente para si, culminando no ápice da brincadeira, no qual exclamava *da* (“achar” em alemão). Assim, no mecanismo singular desse jogo, nomeado pelo psicanalista de *fort da*, o infante reincidia sob o signo tortuoso da falta materna, representada pelo fiel carretel. Na verdade, o

jovem manipulava o seu objeto materno, na insistente esperança de uma resposta: “Talvez se responda que a ausência tinha de ser encenada, como condição para o agradável reaparecimento, que seria o verdadeiro propósito do jogo” (FREUD, [1920] 2010, p. 128). Nesses termos, admitindo o malogro insubordinado das fantasias infantis, as quais não se resumiam apenas a uma busca de satisfação, Sigmund Freud desvencilhara a chave para o entendimento da pulsão de morte, desígnio irrefreável da subjetividade humana que consubstancia o apelo ao vazio, à morte e ao inanimado anterior à vida. Invariavelmente, alcançam-se os verdadeiros destinos do brincar e da regente fantasia que inunda as engrenagens tortuosas do prazer. Com isso, o mestre vienense revela a irrefreável lógica tanática, na qual o objetivo de toda a vida é enlear-se com a própria morte e, somente pela manipulação dessa força primitiva, que os sujeitos poderão elaborar as possíveis veredas para seu próprio desejo.

Com a eclosão da teoria freudiana, a continuidade da hermenêutica psicanalítica desenvolvera-se nas mãos de excepcionais desbravadores da psique, principalmente, na clássica divisão entre as escolas inglesa e francesa. Entretanto, poucos foram os que conseguiram aprofundar, desenvolver ou mesmo contestar os postulados do pai da psicanálise, sobretudo, no que diz respeito às idiossincrasias dos primeiros tempos. Permeados por este imperativo, teóricos como Anna Freud (1895-1982), Donald Winnicott (1896-1971) e Wilfred Bion (1897-1979), dardejaram sua clínica na difícil tarefa de interpretar e teorizar sobre o primado das primeiras relações infantis. Magistralmente, investindo-se ainda mais nos arranjos das relações objetais, tráfegando pelos mares

inavergáveis dos primeiros meses da vida humana, a psicanalista de origem austríaca Melanie Klein (1882-1960), consubstanciara o imperativo de sua clínica na arcaicidade de seus pequeninos pacientes. Dentre suas principais descobertas – as quais validam um ego muito anterior ao tempo perscrutado por Freud, ainda que bastante fragmentado e, por essa razão, suscetível aos mais cruéis perigos –, Klein determinara que a dinâmica transferencial poderia estabelecer-se não, unicamente, pelos ditames da linguagem verbal, mas sim por aparatos que permitissem uma maior elaboração fantasística. Logo, a psicanalista fomentara sua clínica a partir do brincar e de seus elementos análogos: “O brincar tanto é um modo de exploração da realidade quanto de domínio dela; é um modo de apreender o potencial do material com que se brinca e suas limitações [...] O brincar normal de uma criança é um dos principais modos de elaboração de um conflito” (SEGAL, 1993, p. 110).

Inadvertidamente, essa *diegese* permitira a observação de que as fantasias excediam seus papéis de supostos devaneios. O fantasiar, também produto da pulsão mortífera, opera incondicionalmente na tessitura subjetiva dos infantes, (des)colorindo seu mundo interno e externo, principalmente, no que tange à relação primordial e simbiótica com o objeto materno. Assim, sombreando os contornos da realidade (in)assimilável: “A fantasia inconsciente, porém, também assume a forma oposta de sentir-se privado e perseguido pelo seio que se recusa a proporcionar-lhe esta satisfação [...] nunca deixam de desempenhar grande papel na vida mental” (KLEIN, 1971, p. 8). Com efeito, Melanie Klein determinará que a gênese de nossas relações será orquestrada pelos aparatos viscerais da posição

esquizoparanóide, período do desenvolvimento infantil que, em condições favoráveis, estende-se aos primeiros meses da vida e se caracteriza pelos mais primitivos mecanismos de defesa, que serão as vias subjetivas dos estados psicóticos, e pela indeterminação entre o infante e o Outro. Cristalizado ante essa dinâmica, deleitosamente sinuosa, o bebê incorrerá às elaborações mais primitivas, a fim de galgar sua sobrevivência psíquica, logo, utilize-se de defesas tais quais: a cisão, a projeção, a identificação, a excisão e a identificação projetiva.

Alguns, subordinando suas descobertas clínicas e teóricas à clínica infantil, por vezes, Klein se deparara com crianças destroçadas pelo intenso campo de batalha que se consubstanciava em suas psiques, imperativamente, fustigadas pelas forças incontroláveis das pulsões. Dentre estes sobreviventes, deparamos com as urdiduras sanguinárias de Richard, um paciente que incapaz de vivenciar os (dis)sabores do complexo edípico – no qual assumiria o primado de sua genitalidade e, conseqüentemente, o “desenvolvimento” de sua psique – apresentava uma grande debilidade em estabelecer relações com seus pares, sobretudo, com suas figuras paternas. Apesar dessa dificuldade, Richard destacava-se por sua sensibilidade e por seus conhecimentos, estes lhe foram cruciais para que a elaboração transferencial materializasse seus efeitos a partir de elaborados desenhos. Na verdade, com as invasões catastróficas da Alemanha em território inglês, visto que essa análise ocorria em plena Segunda Guerra, o paciente servia-se desse contexto militar para estruturar suas fantasias e, conseqüentemente, sua própria querela. Munido de uma folha e lápis de colorir, Richard fora capaz de invocar as insólitas batalhas

edípicas que ocorriam em sua tenra mente infantil: “Os desenhos do império representavam a mãe, que estava sendo invadida e atacada. O pai geralmente aparecia como o inimigo; Richard e o irmão assumiam vários papéis nos desenhos, às vezes como aliados da mãe, outras como aliados do pai” (KLEIN, [1945] 1996, p. 419). Assim, mimetizando os pormenores avassaladores do campo de batalha, o pequeno analisado compreendia, paulatinamente, suas ansiedades persecutórias e seu terror de ferir o território materno com seu grande pênis imaginário, identificação com o pênis do pai. Nesses termos, o paciente elabora a compreensão de seus limites e de sua própria capacidade genital. Os desenhos fabricados à guisa de uma fantasia devastadora serão a ponte de acesso as suas angústias que, em cada batalha, tornam-se cada vez menores:

A confiança nas suas próprias tendências construtivas e reparadoras, assim como em seus objetos internos e externos, tinha aumentado. A fé na mãe boa e também no pai bom tinha se fortalecido. O pai não era mais um inimigo perigoso a ponto de impedir que Richard enfrentasse a luta contra ele como rival odiado. Assim, o menino pôde dar um passo importante em direção ao fortalecimento de sua posição genital e ao enfrentamento dos medos e conflitos ligados aos seus desejos genitais (KLEIN, [1945] 1996, p. 442)

Tendo em vista os poderios armamentistas da fantasia, materializados nos mecanismos ofertados pelo brincar, Melanie Klein orquestrara o tratamento de seu jovem analisado. Este conquistara a confiança em seus objetos parentais introjetados, antes, devastadores, o que lhe garantiria uma melhor relação com a dualidade interna e externa que circunda seus afetos. Não

obstante, serão por estes mesmos trajetos, marcados pela violência canibalística das fantasias inconscientes, que desbravaremos as querelas de Marie, personagem central da obra *O quebra nozes e o Rei dos camundongos*, do mestre do horror alemão E.T.A. Hoffmann. No cerne da trama, deparar-nos-emos com a criança, ainda prisioneira de suas defesas e ansiedades mais primitivas, mas que, com a ajuda valiosa de seu fiel guerreiro, o nobre quebra-nozes, conquistará a tortuosa via de acesso de seu próprio desejo.

A TORTUOSA BELICOSIDADE ENTRE OS MUNDOS

Escrito pela primeira vez na coletânea de histórias, *Contos de fadas infantis* (1816) – obra que, aparentemente, transgrediria o gênero predominante do autor alemão, o terror clássico da estética fantástica – “O quebra nozes” já revelava as sinuosas raízes terríficas de um dos maiores escritores do romantismo alemão, “tal caráter é muitas vezes questionado devido ao tom sombrio da história, porém o título original do livro indica claramente que a intenção do Hoffmann era, desde o início, fazer um conto para crianças” (VAZ, 2018, p. 12). Nesse sentido, cômico de sua linguagem soturna e das elaborações ludibriosas da narrativa, que poderiam desorientar o incauto leitor nos labirintos da representação, o autor alemão reescrevera o texto, permeando com mais ênfase o caráter lúdico e, aparentemente, mais acessível de sua história, culminando na versão publicada na coletânea, *Os irmãos Serapião* (1821). Todavia, a versão que ficaria marcada nos anais da história como a *clássica*, fora a ilustre tradução (re)contada para o francês por Alexandre Dumas em 1844, cunhada de *História de um Quebra-Nozes*. Neste texto, o escritor de *Os três mosqueteiros*, anunciando

no início da narrativa que se tratava de uma história hoffniana, respeitando o legado do autor, ofertara uma história que se debruçava com mais ardor às tradições do Natal, já que, desde a versão original, tratava-se de um conto natalino. Nesse movimento do autor francês, não somente, agradaria o jovem público, como também, as futuras adaptações fílmicas e teatrais, bem como o aclamado ballet de Tchaikovsky (1892), *The nutcracker*.

Entretanto, mesmo que o texto original distorcera-se pela sua grande quantidade de revisões e adaptações, as quais aparentavam um maior apreço ao público leitor, o valor estético singular da história do quebra-nozes apresenta-se, de forma mais evidente e distintiva, na primeira versão publicada por E.T.A. Hoffmann. Pois, apesar de se tratar de um conto de fadas, signo indelével do maravilhoso, a obra natalina flerta, constantemente, com as anáguas viscerais do gênero fantástico. Na verdade, essa afirmação se estabelece não somente pelas terríveis criaturas e provações que ameaçam Marie, mas, sobretudo, pelo ludíbrio narratológico que suspende a trama em dois possíveis mundos: o irreal, marcado pelas batalhas e jornadas impossíveis da protagonista; e o real, o evidente cotidiano tangível e verossímil que a personagem partilha com seus familiares. Com efeito, desde a ontogênese crítica todoroviana, será essa diegese ambivalente e ambígua que se estabelecerá na estética clássica do insólito oitocentista: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981 [1970], p. 23). Sobre esses caracteres pendulares, que intercedem em nome da fantasia e do real, revelá-los-emos após compreendermos os pormenores da trama.

Nas primeiras linhas do texto, no qual o narrador expõe as vésperas litúrgicas do Natal, somos apresentados a Marie e seus irmãos, o mais velho Fritz e a mais nova Luise, todos se deliciavam com os ostensivos presentes ofertados por seus pais e pelo excêntrico padrinho Drosselmeier. Logo a atenção da jovem Marie Stahlbaum é seduzida para uma estranha figura em miniatura, um pequeno soldado com uma desproporcional cabeça, enfileirada por grandes dentes pontiagudos. Logo, a personagem descobre, pelo seu pai, que a figura era descendente da distinta linhagem dos quebra-nozes e, estes, por sua vez, dedicariam suas existências para proteger e servir seus amos. Assim, distintivamente, o próprio pai nomeia Marie a grande responsável pelo singular servo de sua casa. Amorosamente, a dulcíssima criança brincava com seu novo amigo: “Marie imediatamente o tomou nos braços, fazendo-o quebrar nozes. Mas ela escolhia as menores, para que o homenzinho não precisasse abrir tanto a boca, porque aquilo não lhe ficava bem” (HOFFMANN, 2018, p. 227).

Exasperando uma felicidade radiante, munida dessa nova responsabilidade indômita que a levava ao cansaço de brincar à noite inteira, a jovem reserva a posição de honra em sua estante de brinquedos para o seu novo companheiro. Porém, ao ouvir estranhas badaladas no relógio de seu aposento, Marie se depara com uma insólita movimentação em seu quarto: uma infestação de camundongos, vestidos em trajes de batalha e comandados por um terrível rei com sete cabeças. Em contrapartida, sua própria estante começa a reverberar e atroar uma marcha de guerra, seus amados brinquedos, coordenados pelo corajoso quebra-nozes, preparavam-se para lutar contra a estranha invasão dos horrendos

roedores. Assim, desenrola-se uma longa e violenta guerrilha, mortos e destroços dominam o aposento de Marie e, esta, por sua vez, presencia toda a cena aterradora. Seguiam-se assim os ditames da contenda até que uma aparente derrota, e o possível assassinato de seu novo amigo, fazem com que a personagem interrompa os desígnios vis daquela batalha: “- Oh! Meu pobre Quebra-Nozes! Meu pobre Quebra-Nozes! – gritou ela soluçando. Descalçou seu pé esquerdo e, sem perceber o que estava fazendo, lançou o sapato violentamente no meio do bando de camundongos, em direção ao seu rei” (HOFFMANN, 2018, p. 251). Por este esforço culminante, bem como, por ter machucado e sangrado seu braço no início da querela, Marie tomba ao chão desacordada. Com efeito, ao acordar febril em sua cama no dia seguinte, acaba descobrindo que ninguém ouvira os terríveis e amargos sons da batalha anterior, seus parentes e seu médico afirmavam que achavam que a jovem delirava devido ao acidente e à perda de sangue. Por estes termos que se desdobram os primeiros capítulos da obra.

Alguns, deparamo-nos com a já evidenciada dicotomia na narrativa, tanto os desígnios impossíveis se materializam no testemunho de Marie, quanto a possível quebra da ilusão é proporcionada por um possível delírio. Invariavelmente, essa atmosfera *(in)familiar* permite uma participação mais direta para com os incautos leitores: “o papel do leitor está por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem” (TODOROV, 1981 [1970], p. 23). Não obstante, essa argumentação todoroviana torna-se ainda mais evidente quando nos dispomos a

elencar o jovem leitor. Este, mais do que quaisquer outros, reconhece a potencialidade do irreal que, permitida pelas traduções dos jogos e das brincadeiras, movimenta-o às possibilidades mais inusitadas.

Entrementes, a partir desse primeiro encontro de Marie com o evento fantástico, resquícios de uma onipotência anímica que excede o controle da própria criança, indagamo-nos o porquê do teor excessivamente trágico e violento que domina a cena vivenciada pela personagem. Ademais, essa inferência torna-se ainda mais enigmática quando vislumbramos a própria relação amorosa que a protagonista nutre por seu nobre cavalheiro, o Quebra-Nozes. Distintamente, seu novo brinquedo fora-lhe ofertado a partir do carinho e da amorosidade paterna que, não apenas presenteia sua filha, mas sim, a inunda por uma nova demanda: ser a companheira, de certa forma a mãe, desse objeto especial: “Querida Marie, já que você gostou tanto do amigo Quebra-Nozes, caberá a você cuidar dele e protegê-lo, mesmo que, como eu disse, Luise e Fritz tenham os mesmos direitos que você de usá-lo!” (HOFFMANN, 2018, p. 227).

Assim, dignificando-a a uma identificação materna, que lhe permite gozar de um amor paterno, Marie elabora uma fruição para sua demanda edípica, na qual o objeto presenteado pelo pai, a imago do pênis, torna-se a ponte de acesso ao desejo incestuoso interditado. Portanto, o que teria ameaçado essa poderosa fonte de satisfação? Como sabemos, a destrutividade vivenciada pela fantasiosa batalha dos camundongos, capaz de fomentar uma vil e horrenda criatura com seu respectivo séquito devastador, só poderia indicar uma devastação e um perigo correspondente, em termos libidinais, no plano do real. Magistralmente, essa correspondência

relaciona-se com a relação singular de Marie com seu irmão mais velho Fritz. Este, desde o início da narrativa hoffniana, é descrito por seus atropelamentos e excessos. Tal qual um general, Fritz trata seus brinquedos com uma exasperação militar, seus hussardos de chumbo são cruelmente executados e mandados a inúmeras batalhas sem fim. Consequentemente, o precioso objeto de sua irmã, também um soldado disposto a servir sua família, não obteria um tratamento diferente. Logo, ao tomar o quebra-nozes dos braços de Marie, Fritz forçava o displicente brinquedo a lhe servir:

Fritz escolhia sempre as nozes maiores e mais duras, e então aconteceu o que aconteceu: *crec! crec!* – e três dentinhos caíram da boca do Quebra-Nozes e sua mandíbula se soltou.

- Ah! Meu pobre Quebra-Nozes querido! – gritou Marie, arrancando-o das mãos de Fritz.

- Esse sujeito é um bobo – disse Fritz. – Quer ser um Quebra-Nozes e nem é capaz de morder direito, nem sabe fazer o trabalho que lhe cabe! Dê-o aqui, Marie! Quero que ele quebre as nozes para mim, mesmo que perca o resto dos seus dentes, e até o queixo inteiro! O que é que esse inútil está pensando?

- Não, não – gritou Marie chorando. – Não vou lhe dar meu querido Quebra-Nozes! Veja a tristeza com que ele me olha, mostrando a boca machucada! Mas você é uma pessoa de coração duro, você bate em seus cavalos e até manda matarem soldados a tiro. (HOFFMANN, 2018, p. 228-220)

Como consequência dessa agressão exercida por Fritz, além da lesão que o quebra-nozes sofrera, sobretudo, Marie passará a vivenciar a ameaça de castração com os suplícios mais calorosos engendrados em sua fantasia devastadora. A figura de Fritz,

então, mimetiza a ontológica rivalidade entre os irmãos e, por sua primogenitura masculina, acaba por ser um hediondo adversário para a tenra Marie. Esta, mais do que nunca, vivenciara a ameaça de aniquilação após a crudelíssima tortura sofrida pelo seu objeto de desejo que, após ser adocicado pela poderosa fala paterna, materializava uma nova fonte amorosa. Algures, atento às ebulições imaginativas dos infantes, as quais enfeitiçam os seus objetos de uma tremenda e protetora carga emotiva, Donald Winnicott refletira acerca dos objetos transicionais (WINNICOTT, 1983). Sobre estes, o psicanalista inglês afirma que a criança poderá eleger um objeto, um cobertor, um brinquedo, ou outros séquitos de utensílios, cujo objetivo será o de mediar a relação entre o mundo interno e externo, permitindo o acesso ao almejado ambiente materno. Assim, admitindo o conceito winnicotiano, percebemos que o quebra-nozes torna-se o objeto transicional por excelência, aquele que irá mediar as intempéries da realidade externa com os malogros imateriais da fantasia que, por sua vez, outorgaram a relação da personagem com a figura paterna.

Com efeito, logo após vivenciar a temerosa batalha contra os camundongos, a ponto de ter sido alvejada e retalhada pelos estilhaços de sua própria elaboração psíquica, a protagonista escutara o pavoroso relato de seu padrinho Drosselmeier. Misteriosamente, a pitoresca figura sabia as supostas origens do Rei dos Camundongos e da terrível maldição que assolara o reino de marzipan e transformara um gentil jovem, que ousara salvar a linhagem de sua pátria, na estranha figura do quebra-nozes. Após ser testemunha do sofrimento atroz que seu pequenino companheiro sofria, ainda se recuperando de seu ferimento

físico, no despontar da noite, a protagonista começa a sofrer a indesejável visita do horrendo soberano de sete cabeças: “O pavoroso Rei dos Camundongos se sentou em seu ombro e suas sete bocas escancaradas salivavam, vermelhas como sangue, batendo e rangendo os dentes, sibilando no ouvido de Marie, que estava apavorada e paralisada de medo” (HOFFMANN, 2018, p. 307). Este, com sua boca nefasta e sangrenta, ameaçava destruir o pobre quebra-nozes que, desde o último incidente, não esboçava reação alguma, caso a personagem não lhe dispusesse os montantes de doces e guloseimas que possuía. Logo, à mercê dos intentos cruéis do monstro, Marie aquiesce silenciosamente entregando-lhe seus preciosos bens. Com o despontar dessa cena terrorífica, observando outros componentes já apresentados no texto, a poderosa e desproporcional bocarra do quebra-nozes, bem como, os soldados feitos de doces e o exército voraz dos camundongos; perscrutamos o primado das fantasias orais, sejam elas ameaçadoras ou defensivas, que acabam por dominar a lógica afetiva da personagem. Essencialmente, esse terror primordial atrela-se à figura mortífera do Rei Camundongo, em cujas sete cabeças resguardam desígnios profanos, uma vez que o número representa o Sagrado e, num paralelo, a corrupção da inveja satânica, descrita na literatura cristã como um dragão de sete cabeças (CHEVALIER, 2019).

Sobre essa *diegese*, vislumbramos os caracteres tortuosos da primeira fase do desenvolvimento sexual que, para Melanie Klein, consubstanciam os ataques sádicos-orais, os quais despontam a voracidade inerente à arcaicidade do desejo e são responsáveis por incutir os mais destrutivos afagos ou os mais tenros dos ataques.

Assim, não são apenas as sete bocas sanguinárias que se dardejам à personagem, mas também, seu fiel guerreiro dispõe de uma esplendorosa boca, capaz de contra-atacar às terríveis investidas dos roedores e, será justamente por sua mão que a personagem conseguirá se desvencilhar das tormentas do Rei. Ao perceber os enormes sacrifícios de Marie, o quebra-nozes retorna à vida e, logo, solicita a sua protetora uma espada capaz de derrotar o monarca dos camundongos. Conquanto, será justamente Fritz quem auxiliará ambos nesse trâmite bélico, o irmão cede uma das espadas de seus oficiais que, há pouco, acabara com seus anos de serviços. Finalmente, munido de uma arma digna de sua coragem, o Quebra-Nozes torna-se o vencedor de sua contenda, ofertando os louros de sua vitória para sua fiel companheira: “Foi a senhora sozinha que fortaleceu minha coragem de cavaleiro e deu força a meu braço para combater essa criatura arrogante que ousou perturbá-la. O traiçoeiro Rei dos Camundongos foi derrotado e está se revirando em seu próprio sangue!” (HOFFMANN, 2018, p. 311).

Desse modo, após recolher as sete coroas do imperador moribundo, Marie é convidada a visitar o maravilhoso reino de Marzipã, lar original do Quebra-Nozes. Em meio a esses domínios saborosos, depois de se divertir com os cidadãos do reino doce, a personagem conhece a família de seu fiel amigo que comemora alegremente o retorno do filho pródigo. Logo, em meio às comemorações, Marie é jogada de volta ao mundo real, onde ela retorna aos seus. Estes, por sua vez, desacreditam nos impossíveis relatos da personagem. Portanto, nas páginas finais da narrativa, em meio à tristeza por ser desacreditada, a protagonista recebe a visita do elegante sobrinho de

Drosselmeier, este, munido de uma estranha força em seus maxilares que lhe permitia perfurar as mais ostensivas nozes, agrada toda Stahlbaum, especialmente, a inquieta Marie que parecia reconhecer o feliz convidado. Por fim, aproximando-se da curiosa jovem, o visitante declara-se ser o antigo Quebra-Nozes que, após derrotar o Rei dos Camundongos, voltara a sua forma original: “Eu deixei de ser um desprezível Quebra-Nozes e recuperei minha forma anterior, que nada tem de desagradável. Oh, excelente donzela, por favor, conceda-me a felicidade de ter sua mão, divida comigo o Reino e a Coroa, reine a meu lado no castelo de Marzipã (HOFFMANN, 2018, p. 338).

Entrementes, a partir da mesma nuclearidade de seus mais temíveis medos e angústias, capazes de erigir exércitos aliados e inimigos, Marie fora capaz de galgar sua sobrevivência a partir da mesma destrutividade que a consumia. Marcada sob o signo aniquilador da oralidade, fora somente utilizando-se da mesma violência voraz que a personagem dominara os impulsos tanáticos de autodestruição. Desse modo, em sua relação ambivalente com Fritz, percebemos o quão importante fora a identificação, e a projeção, dos meandros e táticas de guerra utilizadas nas brincadeiras do irmão que, distintamente, culminara com a oferta da espada e a consequente derrota do Rei dos Camundongos. Por fim, presenteada com o mais precioso dos espólios, a eleição de um novo objeto de amor, um substituto nomeado e reconhecido pelo próprio pai, a protagonista conquista o declínio do complexo edípico e, sobretudo, a maturação de sua sexualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imergindo-nos ante as calendas fantasmáticas da fantasia, a partir dos caracteres singulares da ciência psicanalítica, compreendemos a sinestesia tortuosa que sonda os primeiros tempos. Não obstante, do mesmo modo que a fantasia invoca as mais pujantes das defesas, compondo uma carapaça de proteção contra o primado das pulsões tirânicas, esse mecanismo também é o responsável por revestir e alimentar as sombras mais soturnas e os medos mais devastadores. Contudo, à guisa das múltiplas possibilidades do desenvolvimento infantil, será somente com a vivência idiossincrática desta ambivalência, a qual desponta a dança macabra de Eros e Tânatos, que a criança terá condições de conquistar a sua relação com a realidade e os outros que a compõem. Somente com a manipulação desta magia/maldição que colore o mundo externo, a partir dos trâmites melífluos do brincar, que a criança poderá vivenciar e filtrar a supremacia libidinal que a fomenta. Nesta diegese, Melanie Klein, amparando-se nas descobertas primevas de Sigmund Freud, reconheceu o triunfo da posição depressiva, em que o infante compreendia os limites de sua agressividade voraz e, conseqüentemente, compreenderá o significado vital da perda, da culpa e da reparação.

Algures, ao transpormos os trâmites auspiciosos do fantasiar para a elaborada narrativa de E.T.A. Hoffmann, a qual transporta o leitor para a ambigüidade torpe do Maravilhoso e do Fantástico, do idílico e do tenebroso, percebemos os ostensivos estandartes de batalha. Em nome de sua própria sobrevivência e, no mais tarde, da conquista do objeto amoroso, Marie desafiara o primado de

suas repressões, pois, somente com o desandar de sua natureza excludentemente bondosa, a partir da salvação de seu objeto transicional, o fiel Quebra-Nozes, que a personagem combatera e vivenciara sua destrutividade inata. Como percebemos, a protagonista sofria com os ataques nefastos do seu irmão bélico, verdadeiro obstáculo em sua jornada edípica, e, assim, no primado de suas fantasias, a personagem padecia com os mesmos fantasmas guerreiros, frutos de suas ansiedades persecutórias. Entretanto, fora a partir do desbravar de seus próprios medos, coragem que a permitira resistir aos suplícios terríveis do Rei Camundongo, que Marie apoderara-se de seu objeto de desejo, um substituto paterno erigido pela magia e pela potencialidade de Eros.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean (1969). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- FREUD, Sigmund (1920). *Sigmund Freud Obras completas volume XIV: História de uma neurose infantil ("O Homem dos Lobos")*, Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- FLAUBERT, Gustave (1856). *Madame Bovary*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- HOFFMANN, E.T.A. *O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- KLEIN, Melanie. *O sentimento de solidão, Nosso mundo adulto e Outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1971.
- KLEIN, Melanie. *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SEGAL, HANNA. *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

TODOROV, Tzevan (1970). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WINNICOTT, Donald W. *O ambiente e os processos de maturação*: Estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

08

**O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS:
DE HOFFMANN PARA OS CINEMAS**

Isis Carolina Vidal Fonseca

*Recebido em 15 jun 2021.**Aprovado em 16 mai 2022.***Isis Carolina Vidal Fonseca**Mestra em Estudos de Linguagem pelo CEFET-MG.
Doutoranda da Universidade do Porto.Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6381427406389814>Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-7738-4426>

Resumo: O tema deste artigo é a tradução do conto “O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos”, de E.T.A. Hoffmann, e do balé “O Quebra-Nozes”, de Tchaikovsky e Marius Petipa, para o filme “O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos”, de Lasse Hallström e Joe Johnston. Uma obra de arte demanda um tradutor e ela pode permitir ou não uma tradução para atingir novos públicos, novas gerações e novas interpretações. Uma tradução não é inferior ao original e sim está relacionada a ele. A tradução garante a sobrevivência da obra ao longo do tempo e expressa a relação íntima entre as linguagens, como a escrita, a corporal e a fílmica. Uma tradução vai muito além de explicitar apenas semelhanças superficiais, e sim, camadas mais profundas da obra. Cada linguagem transmite o conteúdo de forma diferente e cada uma delas, em sua especificidade, traz à luz efeitos de sentido diferentes. A tradução, portanto, pode encontrar o eco da obra original e transplantá-la para outra linguagem e para outro contexto histórico e cultural. Esses ecos podem ser a atmosfera de uma obra, que

ajuda a compreender melhor como ela influencia os efeitos de sentido produzidos. O filme mistura a atmosfera sombria do conto de Hoffmann com a atmosfera alegre e festiva do balé de Tchaikovsky.

Palavras-Chave: Quebra-Nozes. Hoffmann. Tchaikovsky. Tradução.

Abstract: This paper main theme is the translation of the fairy tale “The Nutcracker and the Mouse King,” written by E. T. A. Hoffmann, and the ballet “The Nutcracker,” composed by Tchaikovsky and Marius Petipa, to the film “The Nutcracker and the Four Realms,” directed by Lasse Hallström and Joe Johnston. An art piece demands a translator and it may or may not allow a translation to reach new publics, new generations and new interpretations. A translation is not less when we compared with the original piece but it is related to the original. Translations guarantee the art’s survival through time and shows the intimate relationship between languages, like writing, body and film. Translations are beyond just highlighting superficial resemblances. They reveal deep interpretation layers. Each language passes the content in different ways revealing different meanings. Therefore, translations may find the original’s echo and move it to another language, another cultural historic context. These echoes might be the art’s atmosphere, which help us understand better how it influences their meanings. The film mix together Hoffmann’s dark atmosphere with Tchaikovsky’s joyous and festive atmosphere.

Keywords: Nutcracker. Hoffmann. Tchaikovsky. Translation.

O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos, de E. T. A. Hoffmann (1816), é uma obra importante do cânone da literatura alemã e mundial e serviu de inspiração para diversas produções artísticas, incluindo o teatro, o cinema e a dança. Este artigo é

um trecho da minha dissertação de mestrado em que analisei a tradução do conto *O Quebra Nozes e o Rei dos Camundongos*, de E.T.A. Hoffmann, e do balé *O Quebra Nozes*, de Tchaikovsky, para o filme *O Quebra Nozes e os Quatro Reinos*, de Lasse Hallström e Joe Johnston.

1. O CONTO DE HOFFMANN E SUAS TRADUÇÕES

O filme *O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos* conta a história de Clara Stahbaum, a filha do meio de Marie e Charles Stahbaum, e sua surpreendente viagem aos quatro reinos.

A história começa na véspera de Natal, quando Charles, o pai, entrega às crianças – Louise, Marie e Fritz – os presentes que a falecida Marie, a mãe, deixou para eles. Louise ganha um lindo vestido, Fritz soldadinhos de chumbo e Clara um misterioso ovo dourado, porém sem a chave, e com um misterioso bilhete: “tudo que você precisa está dentro”.

Em seguida, a família vai para o baile anual de Natal na casa do padrinho Drosselmeier. Lá, Clara pede ajuda ao padrinho para abrir o ovo, mas ele desconversa. Drosselmeier anuncia aos convidados que está na hora de abrir os presentes. Cada um deve seguir a fita com seu nome para achar o presente.

Clara segue sua fita até uma porta misteriosa dentro da casa, que dá dentro de uma floresta de pinheiros nevada. A fita termina num pinheiro todo decorado de Natal e ela vislumbra a chave que precisava para abrir o ovo. Quando ela estica a mão para pegá-la, um rato aparece, pega a chave e foge em direção a floresta. Clara o persegue até um rio congelado e quando encontra uma ponte para atravessá-lo percebe que está bloqueada.

Um soldado Quebra-Nozes aparece e diz que aquele é o Quarto Reino e que é muito perigoso ir lá. Clara insiste que precisa recuperar a chave que o rato roubou. Quando ele descobre que Clara é filha de Marie, a rainha e criadora dos reinos, ele concorda em acompanhá-la ao Quarto Reino.

Infelizmente, o rato e seu exército com a ajuda da temida Mãe Ginger, regente do Quarto Reino, impedem que Clara recupere a chave e o Quebra-Nozes a leva em segurança para o palácio. Lá, ela é apresentada como princesa aos outros regentes: Shiver – regente do Reino da Neve, Hawthorn – regente do Reino das Flores – e Fada Plum (ou Fada Açucarada) – regente do Reino dos Doces. Todos ficaram muito tristes ao descobrirem que Marie faleceu.

Clara assistiu um lindo balé que conta a história dos quatro reinos e eles explicaram que a Mãe Ginger rebelou-se e queria tomar o poder para governar todos os reinos. Felizmente, seu plano foi descoberto a tempo e ela foi banida e confinada ao Quarto Reino – o Reino do Divertimento. Antes um belo parque de diversões cheio de alegria e beleza, mas agora era um lugar sinistro e decadente.

Fada Plum mostra a Clara a máquina que sua mãe criou para dar vida aos brinquedos e assim construir um exército para derrotar a Mãe Ginger. Clara percebe que a máquina precisa de uma chave para funcionar e por coincidência é a mesma chave que abre o misterioso ovo e que está perdida no Quarto Reino.

Clara, o Quebra-Nozes e a guarda real vão até o Quarto Reino procurar a chave, mas seu exército é dispersado e ela acaba encontrando Mãe Ginger, com a Rainha dos Ratos e a chave perdida. Por sorte, ela consegue escapar com a chave. Ao abrir o ovo, ela

encontra uma bela caixinha de música, que toca a música favorita da mãe, com um espelho dentro.

Decepcionada, Clara vota ao palácio e consegue ligar a máquina, em que Fada Plum animada coloca vários soldadinhos de brinquedo de uma vez. A máquina então só cria versões gigantes dos bonecos, mas não exatamente com vida como os outros habitantes. Fada Plum, então, revela seu plano de governar todo o reino e prende Clara, o Quebra-Nozes e os outros dois regentes. Clara percebe que a Mãe Ginger não queria fazer mal e sim alertá-la sobre os planos da Fada Plum.

Clara, usando seus conhecimentos de física, consegue tirar todos da prisão. Ela manda o Quebra-Nozes para alertar Mãe Ginger e infiltra-se na sala em que está a máquina. Lá, com muito cuidado, ela reverte o mecanismo da máquina e quando todos chegam para ajudá-la, Fada Plum a recaptura e coloca ela sobre a máquina. Ao ligar a máquina, Fada Plum volta a ser brinquedo e seu exército fica desorientado e é destruído.

Os regentes pedem desculpa a Mãe Ginger e prometem encontrar um novo regente para o Reino dos Doces. O Reino do Divertimento é reconstruído e Clara volta à festa de Drosselmeier e diverte-se, pois agora ela entendeu que tudo que precisa está dentro dela.

1.1 TRADUÇÕES

Benjamin (2018), em seu texto *A tarefa do tradutor*, faz uma reflexão sobre a tradução de uma língua para outra, mas podemos ampliar esses conceitos para traduções de uma linguagem para outras. Segundo Benjamin, “A tradução é uma forma. Para aprendê-

la enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução, contida na sua tradutibilidade” (BENJAMIN, 2018, p. 88). Isso significa que uma obra de arte demanda um tradutor e sua essência pode permitir ou não uma tradução para atingir novos públicos, novas gerações e novas interpretações. Uma tradução não é inferior ao original e sim está relacionada a ele. Para Benjamin, a tradução é posterior ao original e garante sua sobrevivência, ou seja, a fama, em que “a vida do original alcança o seu desenvolvimento último, mais amplo e renovado” (BENJAMIN, 2018, p. 90).

Além disso, “a tradução tem por finalidade dar expressão à relação mais íntima das línguas umas com as outras” (BENJAMIN, 2018, p. 90). Podemos expandir essa relação para as diversas linguagens, como a escrita, a corporal e a cinematográfica. No caso do *Quebra-Nozes*, essa é relação é bem íntima, já que o filme é uma tradução de uma obra literária e de um espetáculo de balé, e este também é uma tradução da obra literária.

O filme contém alguns elementos que marcam essa relação íntima entre as obras. O soldado *Quebra-Nozes* no filme chama-se Philip Hoffmann, mesmo sobrenome de E. T. A. Hoffmann, autor de *O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos*, obra que inspirou o filme. A música de Tchaikovsky do balé *O Quebra-Nozes* é a trilha sonora do filme e ainda temos um pequeno espetáculo de balé dentro do filme. Portanto, a relação entre as três obras é bem sólida.

Benjamin (2018) afirma que as línguas têm uma relação de parentesco, mas podemos ir mais além e afirmar que as linguagens também têm, e logo, uma tradução vai muito além de explicitar essa semelhança superficial e sim camadas mais profundas da obra. Isso deve-se à transformação do original ao longo do tempo:

Aquilo que terá sido, na época de um autor, a tendência da sua linguagem poética pode desaparecer mais tarde, tendências imanentes podem voltar a emergir, sob forma nova, do texto acabado. Aquilo que antes era novo pode depois soar gasto, o que antes era corrente pode mais tarde ter ressonâncias arcaicas. (BENJAMIN, 2018, p. 91)

Tanto *O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos* quanto *O Quebra-Nozes* são exemplos dessa transformação. A percepção de um leitor do século XIX é completamente diferente da de um leitor do século XXI, pois o valor de uma obra muda ao longo do tempo. Como podemos perceber na afirmação de Terry Eagleton, filósofo e crítico literário britânico, em sua obra *Teoria da literatura*: “Assim como uma obra pode ser considerada filosofia num século e literatura no século seguinte, também pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita considerado digno de valor” (EAGLETON, 2003, p. 15).

A mesma obra de arte, em diferentes períodos históricos, é diferente em cada um deles, pois os leitores de cada época encontram diferentes elementos a serem valorizados e desvalorizados (EAGLETON, 2003). Assim, “nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que nesse processo sofra modificações, talvez quase imperceptíveis” (EAGLETON, 2003, p. 17).

Embora *O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos* tenha sido considerado um bom conto na época de sua publicação, ele obteve uma fama e uma notoriedade que seu criador, E.T.A. Hoffmann, não esperava e nem previa (ZIPES, 2007). A afirmação da doutoranda em Comunicação da Universidade Federal

Fluminense (UFF) Priscila Mana Vaz, no prefácio do livro da edição brasileira da Zahar, demonstra a notoriedade que o conto adquiriu: “O Quebra-Nozes é um clássico das histórias de Natal. Não há quem não tenha visto ou ouvido durante a infância alguma referência a ele” (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 7-8).

Jack Zipes é um acadêmico americano que pesquisa e ensina sobre o folclore e os contos de fadas. Ele escreveu o prefácio da tradução para o inglês de *O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos* publicada pela Penguin. Para ele:

Hoffmann buscava revolucionar o gênero conto de fadas e queria que seus leitores vislumbrassem o mundo de forma diferente do que eles normalmente viam. Seu conto de fadas era uma provocação e uma tentativa radical de mudar o gênero para crianças. O que ele mais desejava era expressar sua insatisfação com as convenções burguesas organizadas e arrumadas de seu tempo e o modo exageradamente racional e disciplinar que as crianças eram criadas. (ZIPES, 2007, p. 13-14 – tradução livre)¹

O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos não foi diferente, já que ele é “sobre acender a imaginação de Marie para que ela possa agir e realizar seus sonhos interiores e seus desejos em oposição a uma criação convencional e regrada” (ZIPES, 2007, p. 103 – tradução livre)². Hoje em dia, ele é justamente um símbolo do

1 “Hoffmann sought to revolutionize the fairy-tale genre and wanted his readers to envision the world in a different light from how they normally saw it. His fairy tale was a provocation and a radical attempt to change the genre for children. Most of all he wanted to express his dissatisfaction with the neatly trimmed bourgeois conventions of his time and overly rational and disciplinary way in which children were being raised”.

2 “Nutcracker and mouse king is all about igniting the imagination of Marie so that she can act and realize her inner dreams and desires in opposition to a conventional and prescriptive upbringing”.

Natal burguês. Todos os anos, no mês de dezembro, vemos quebra nozes nas árvores de Natal, nas decorações dos shoppings e lojas, e ouvimos a *Suíte Quebra-Nozes* em quase todas as propagandas de Natal. Não é por acaso que o filme *O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos* estreou em novembro.

O balé *O Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky, é um exemplo mais concreto dessa mudança. Após sua estreia em 06 de dezembro de 1892, no *Mariinsky Theater*, em São Petersburgo, na Rússia, as críticas ao balé foram mistas, mas as negativas foram tão categóricas que se sobressaíram (FISHER, 2003).

O Quebra-Nozes foi considerado “um simples espetáculo devido a sua decoração suntuosa e sua estrutura peculiar – muita história e pouca dança no primeiro ato, depois muita dança e pouca história no segundo” (FISHER, 2003, p. 36, capítulo 1) – tradução livre³. Na época, muitos críticos temiam que o balé imperial estivesse caminhando para tornar-se um *show* comercial dos cabarés de São Petersburgo (FISHER, 2003).

O grande número de crianças no palco foi outro ponto negativo. “Um crítico disse que ‘na primeira cena, o palco inteiro está cheio de crianças, que correm, assoviam, pulam, são levadas e interferem com a dança dos mais velhos. Isso é inaceitável’”⁴ (FISHER, 2003, p. 40-41, capítulo 1 – tradução livre).

Apesar das críticas negativas, o balé também recebeu alguns elogios. A cena da neve, por exemplo, foi um sucesso, sendo

3 “Mere spectacle” because of its lavish decoration and its unusual structure – all story and little dancing in the first act, then all dancing and no story in the second.

4 One critic complained: “In the first scene, the entire stage is filled with children, who run about, blow their whistles, hop and jump, are naughty, and interfere with the oldesters dancing. In large amounts this is unbearable”.

descrita como “uma elegante alegoria da neve sendo carregada pelo vento”⁵ (FISHER, 2003, pag. 38, capítulo 1 – tradução livre). As danças dos bonecos mecânicos, a dança chinesa (Tea) e a valsa das flores foram muito elogiadas também. Inclusive a dança chinesa foi pedida para ser repetida pelo público (FISHER, 2003).

De acordo com Elizabeth Souritz:

coreógrafos russos gastaram muita energia tentando superar as falhas do libreto centrado em crianças de *O Quebra-Nozes* e colocar o balé alinhado com ‘a profundidade psicológica do enredo’, enquanto nos Estados Unidos, *O Quebra-Nozes* ‘tem um propósito diferente’ – especialmente como ‘o entretenimento Natalino para crianças’ (FISHER, 2003, p. 68, capítulo 1 – tradução livre)⁶

Essa fala demonstra a mudança de valor desse balé, e consequentemente, do conto de Hoffmann ao longo tempo. No entanto, não podemos negar o papel das traduções nessa mudança, que começou com a tradução de Alexandre Dumas, pai, e que continua com cada nova tradução dessa história. Fonseca (2017) analisa em sua pesquisa as traduções de Dumas e do balé de Tchaikovsky do conto de Hoffmann. A tradução para o francês, feita por Alexandre Dumas (pai) de *O Conto do Quebra-Nozes* (1844), suaviza os elementos macabros e bizarros – típicos de Hoffmann – e dá um tom mais leve e mágico à história (FONSECA, 2017). “Dumas traduziu esse conto ‘à francesa’ e explica muitas diferenças entre a Alemanha e a França” (FONSECA, 2017, p. 90).

5 “An elegant allegory of a snowdrift”.

6 Russian choreographers have spent considerable energy trying to overcome the perceived faults of *The Nutcracker’s* child-centered libretto and to bring the ballet into line with “the psychological depth of the score”, whereas in the United States, *The Nutcracker* “answers a different purpose” – mainly as “a favorite Christmas entertainment for children”.

A tradução para o balé aproxima-se mais da tradução de Dumas, pois “as coreografias também cortaram as partes macabras e bizarras da obra de Hoffmann. E elas realçaram a magia e a fantasia da jornada pelo Reino dos Brinquedos da história” (FONSECA, 2017, p. 90). Além disso, o balé é uma porta de entrada das crianças no balé profissional, pois há crianças em seu libreto (FONSECA, 2017).

Benjamin (2018) afirma que a tradução é um modo de sobrevida das obras: “A tradução, diferentemente da arte, apesar de não poder aspirar à durabilidade das suas criações, não renuncia a orientar-se no sentido de uma última, definitiva e decisiva etapa criativa do trabalho” (BENJAMIN, 2018, p. 93). Porém, sempre restará algo na obra que é intraduzível, algum sentido que não pode ser capturado por outras linguagens (BENJAMIN, 2018):

Podemos extrair dela tanta substância meramente informativa quanto quisermos e traduzi-la; mas permanecerá sempre um resto intocável, no sentido do qual se orientou o trabalho do verdadeiro tradutor. Esse resto não é transmissível como o é a palavra poética do original, porque a relação conteúdo e linguagem é totalmente diferente no original e na tradução. (BENJAMIN, 2018, p. 93)

Isso significa que cada linguagem transmite o conteúdo de forma diferente. Cada uma delas em sua especificidade traz à luz efeitos de sentido diferentes. Como foi explicitado acima, o Quebra Nozes mudou muito ao longo do tempo: de um conto de fadas inovador e crítico à burguesia a um simples conto de fadas mágico e símbolo de um Natal burguês.

O filme, por sua vez, vai além de um simples conto de fadas mágico de Natal ao apresentar protagonistas femininas fortes e sem um par romântico, como é a tendência de várias produções de contos de fadas da Disney. Nota-se, nos *live-actions* mais recentes, as princesas são construídas de forma mais independente de um príncipe e mais autoconfiantes, tornando-se sultanas, inventoras e assumindo papéis importantes em seus reinos. *O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos* não é diferente disso, no qual Marie, mãe de Clara, é a grande inventora, criadora e rainha dos quatro reinos mágicos. Clara também segue essa nova tendência, pois é apresentada como uma futura cientista e sem um par romântico demonstrando que as meninas nem sempre precisam de um príncipe para salvar o dia e que elas são capazes de fazer isso, não só os meninos.

O filme também apresenta personagens importantes interpretados por atores negros. Dutra (2017) compara a leitura a um espelho: “nos enxergamos na narrativa, podemos encontrar nas histórias características que se assemelham às nossas” (DUTRA, 2017, p. 21-22). O mesmo vale para o cinema, que também é uma narrativa e uma forma de leitura. Porém, muitos grupos não se veem representados em contos de fadas, como é o caso da comunidade negra.

Em *O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos*, a presença de personagens negros, como o Quebra-Nozes e o padrinho Drosselmeier, reflete essa preocupação e tendência. Porém, eles têm um papel mais relevante no filme comparado às produções anteriores da Disney. Isso demonstra um avanço na questão da representatividade.

A tradução, portanto, pode encontrar o eco da obra original e transplantá-la para outra linguagem e para outro contexto histórico e cultural.

A tradução nunca se vê, como criação poética, por assim dizer no interior da floresta da língua, mas fora dela; perante ela e sem nela entrar, ela atrai o original para o seu interior, para aquele lugar único onde o eco é capaz de fazer ouvir, na sua própria língua, a ressonância da obra na língua estrangeira. (BENJAMIN, 2018, p. 94)

Esses ecos podem ser o que Hans Ulrich Gumbrecht (2014), professor de Literatura na Universidade de Stanford, chama de *stimmung* de uma obra, ou atmosfera. Esse conceito ajuda a compreender melhor como a atmosfera de uma determinada obra influencia os efeitos de sentido produzidos. Essa palavra alemã pode ser traduzida para algumas línguas, como *mood* e *climate* em inglês: “*Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física” (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Em português, *mood* seria o humor, ou seja, um estado de espírito que a obra emana. E *Climate* seria o “clima”, a atmosfera do ambiente, ou seja, o estado de espírito do ambiente. Um exemplo é quando uma determinada pessoa acabou de acordar de excelente humor e está feliz e contente. Isso seria o *mood*. Porém, se essa mesma pessoa chega em um velório, o ambiente está de luto e triste, com pessoas chorando, coroas de flores, um caixão etc., isso seria o *climate*.

Logo, o *stimmung* é um *continuum* e é difícil estabelecer um limite preciso entre o *mood* e o *climate*, entre o estado de espírito interno e o externo, pois um influencia o outro e vice-versa. Gumbrecht compara esse *continuum* a escalas de música:

Interessa muito a componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas musicais e com escutar os sons. É bem sabido que não escutam os apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que ‘acontece’ aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os ‘envolve’. (GUMBRECHT, 2014, p. 12-13)

No filme, a música é um elemento muito importante para criar a atmosfera do filme. As músicas de Tchaikovsky do balé *O Quebra-Nozes* (1892) aparecem em diversos momentos do filme, nos remetem ao balé e criam uma atmosfera Natalina, pois o quebra-nozes é um símbolo do Natal. Cada tradução revela-nos sua origem e traz à tona novos efeitos de sentido presentes na obra original, por meio da comparação:

Tal como a tangente toca a circunferência levemente e apenas num ponto, do mesmo modo que é esse contato, mas não o ponto, que lhe dita a lei que guiará a sua trajetória retilínea até ao infinito, assim também a tradução toca o original de leve, e apenas naquele ponto infinitamente pequeno do sentido, para seguir na sua órbita própria à luz de uma lei que é a da fidelidade na liberdade do movimento da linguagem. (BENJAMIN, 2018, p. 98-99)

Esse ponto muitas vezes é o *stimmung* da obra original, pois uma tradução é uma forma de leitura voltada ao *stimmung*. Isso significa “prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (GUMBRETCH, 2014, p. 14).

Além disso, “existe uma relação entre certas formas de narração e determinadas atmosferas específicas” (GUMBRETCH, 2014, p. 15). Se ampliarmos formas de narração para linguagens diferentes, percebemos que cada linguagem, com suas especificidades, cria uma atmosfera diferente no leitor e traz à tona diferentes efeitos de sentidos. Portanto, “não existe situação sem sua atmosfera própria, sem seu ambiente ‘próprio’, o que significa que é possível procurarmos o *stimmung* característico de cada situação, obra ou texto” (GUMBRETCH, 2014, p. 20).

Uma leitura voltada ao *stimmung* procura “descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles” (GUMBRETCH, 2014, p. 30). Um bom tradutor procura esses artefatos no texto e os evidencia, enfatizando a atmosfera do texto ou ainda criando outras. O filme *O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos* mistura a atmosfera sombria do conto de Hoffmann com a atmosfera alegre e festiva do balé de Tchaikovsky.

A introdução do balé é festiva, na qual os convidados chegam à casa da família Stahlbaum alegres e contentes⁷. Hoffmann, porém,

⁷ Como pode ser observado nos primeiros três minutos desse vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=OpJtNkRLiGY>.

introduz o conto com um tom mais sombrio, com a casa toda escura, as crianças sussurrando e aguardando ansiosamente a chegada da luz, como fica claro no seguinte trecho:

Durante todo o dia 24 de dezembro, os filhos do Dr. Stahlbaum ficavam proibidos de pisar na sala central e, ainda mais, na luxuosa sala de estar, adjacente. Fritz e Marie estavam agachados juntos, num cantinho da saleta dos fundos. A noite estava caindo e eles estavam bastante apreensivos porque não lhes trouxeram, como acontecia todos os anos nesse dia, nenhuma lamparina. (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 211)

O filme, já traz as duas coisas: a alegria do Natal fora da casa da família e o luto pela morte de Marie Stahlbaum dentro da casa. A atmosfera alegre pode ser observada, por exemplo, na introdução do filme durante o voo da coruja. Ela sobrevoa pessoas fazendo as últimas compras, patinando, tirando fotos com o Papai Noel, etc. A atmosfera do luto pode ser observada na decoração mais sóbria da casa da família Stahlbaum.

Os Quatro Reinos também demonstram essa mistura de atmosferas. Os Reinos dos Doces, das Flores e da Neve tem uma alegria e uma doçura presentes no balé, mas o quarto Reino é sombrio e tem uma atmosfera sinistra presente no conto de Hoffmann. Essas características serão analisadas mais profundamente no capítulo seguinte.

1.2 O FILME E HOFFMANN

O conto de Hoffmann tem vários elementos que estão presentes no filme, alguns com semelhanças e outros com diferenças. A família Stahbaum apresentada no filme, por

exemplo, é muito parecida com a do conto: temos o Sr. e a Sra. Stahbaum; Luise, Clara e Fritz. Em Hoffmann, quem faz o papel de Clara é Marie, que no filme é a falecida mãe das crianças. Isso indica que a história do filme se passa após a história narrada por Hoffmann, mas com algumas mudanças, como fica claro ao longo da narrativa.

Uma evidência disso é a cena no filme que mostra Marie e Clara decorando a árvore de Natal. Clara pega um enfeite de Natal de um quebra nozes e Marie diz: “Não podemos ter um Natal sem um quebra-nozes. Encontrei ele na casa de Drosselmeier. Ele me lembra de uma terra que eu descobri quando era pequena. Cheia de doces, flores e pessoas engraçadas” (O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS, 2019, cap. 6)⁸. Nessa fala, Marie refere-se à aventura que teve quando criança e visitou o reino mágico junto com o príncipe Quebra-Nozes. Podemos deduzir que essa aventura foi toda a história narrada por Hoffmann e que Clara, a filha do casal, está destinada a retornar a esse reino encantado e viver sua própria aventura.

Podemos perceber também outros pontos de contato entre as duas obras, como o fato dos presentes que Louise e Fritz ganham no filme serem os mesmos do conto: Louise ganha um lindo vestido, como podemos ver no seguinte trecho do livro: “Atendendo ao desejo da mãe, a irmã Luise tinha vestido o traje que ganhara de presente, e estava muito bonita” (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 224). E Fritz ganha soldados de chumbo, ou hussardos, de presente, como podemos observar neste trecho: “E olhou para o esquadrão

⁸ We can't have Christmas without a nutcracker. I've found him in Drosselmeiers. He reminds me of a land I discovered when I was a little girl. Full of sweets and flowers and the funniest people.

de hussardos, que vestiam esplendidos uniformes vermelhos e dourados, portavam armas prateadas e estavam montados em cavalos brancos tão radiantes que quase se poderia acreditar que também fossem feitos de prata” (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 219-220). O presente de Clara, por outro lado, é completamente diferente: um ovo Fabergé.

Outra diferença interessante nessa cena é a própria decoração de Natal da família Stahbaum. Em Hoffmann, ela é fabulosa, e as crianças nunca viram algo tão maravilhoso como é descrita abaixo:

A grande árvore de Natal, no centro, estava cheia de maçãs douradas e prateadas e, como se fossem brotos de folhas e flores, amêndoas confeitadas e bombons coloridos e todos os tipos de guloseimas brotavam de todos os galhos. Porém o mais bonito era com certeza as cem luzinhas que brilhavam como estrelas nos seus ramos escuros, enquanto a própria árvore assim iluminada convidava as crianças a colherem suas flores e frutos. Em torno dela, tudo era colorido e reluzia esplendidamente. Que coisas maravilhosas havia ali! Quem seria capaz de descrevê-las? (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 218-219)

No filme, uma simples fala de Fritz desconstrói toda essa ideia: “Não era assim que a mamãe fazia” (O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS, 2018, cap. 1)⁹. Ela demonstra toda a decepção das crianças com a decoração de Natal. Meredith Rusu, autora de diversos livros infantis especializada em livros baseados em filmes, escreveu um livro de mesmo nome baseado no roteiro do filme. Ela descreve da seguinte forma a decoração decepcionante que o pai faz:

⁹ It's not how mother did it.

Não era... exatamente o que Clara estava esperando. / Festões e fitas estavam pendurados na sala, mas de maneira dispersa, nada parecido com uma floresta invernal. Uma guirlanda solitária se dependurava na cornija da lareira debaixo do retrato da falecida mãe das crianças. A árvore torta pendia demais para a esquerda. Os enfeites estavam distribuídos desorganizadamente na árvore. Clara sabia que o pai esforçara-se. Mas tudo estava um pouco... mal-acabado. (RUSU, 2018, p. 18).

Essa fala de Fritz também reforça a ideia de que Marie viveu as aventuras de Hoffmann, pois ela provavelmente copiava a decoração de Natal de sua infância.

Além disso, a tradicional festa de Natal não é na casa da família Stahbaum e sim na casa do padrinho Drosselmeier, que está trabalhando num pequeno brinquedo com cisnes. Hoffmann menciona os cisnes na viagem de Marie pelo reino encantado, quando ela e o príncipe Quebra-Nozes atravessam o lago de rosas e os mouros cantam: “Quem no lago rosado nada? A fada? Mosquitinhos! Blimblim. Peixinhos! Zim, zim. Cisnes! Cisnes! Pássaro de ouro! Taratató. Ondas correm, soem, cantem, soprem e jorrem. A fadinha com seu encanto vem já. Ondas rosadas refrescantes rolam para cá!” (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 320).

Outra diferença bastante significativa é o fato do quebra nozes ser um presente de Drosselmeier para Fritz e não para toda a família Stahbaum, como fica claro nessa fala do Sr. Stahbaum no conto de Hoffmann: “Esse, filha querida, tem o dever de trabalhar diligentemente para vocês, quebrando com os dentes as cascas duras das nozes, e pertence à Luise tanto quanto a você e a Fritz”

(DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 226). Isso é muito significativo, pois na obra de Hoffmann, o amor de Marie pelo Quebra-Nozes é um dos pontos principais. E é justamente o Quebra-Nozes que leva Marie para o Reino Encantado. No filme, entretanto, não existe romance entre Clara e o Quebra-Nozes, como foi ressaltado anteriormente, e o que leva Clara aos Quatro Reinos é a chave que abre o ovo Fabergé, presente de sua falecida mãe.

Outra diferença marcante é a identidade do inventor da ratoeira. Em Hoffmann, quem inventa a ratoeira é o padrinho Drosselmeier, como descrito no trecho abaixo:

Esse homem, cujo nome era idêntico ao meu, isto é, Christian Elias Drosselmeier, prometeu que, por meio de uma ação política muito engenhosa, expulsaria para sempre Dona Camundongora e sua família do palácio real. E, de fato, ele inventou umas maquininhas muito engenhosas, no interior das quais se colocava toucinho assado preso a um fiozinho, e essas maquininhas foram posicionadas em toda a volta da morada da Dona Devoradora de Toucinho. Dona Camundongora era esperta e não se deixou enganar pela astúcia de Drosselmeier, porém todas suas advertências e todos seus avisos de nada adiantaram: seduzidos pelo aroma doce do toucinho assado, todos os sete filhos de Dona Camundongora e muitos de seus compadres e comadres entraram nas máquinas de Drosselmeier e, justo no instante em que estavam prestes a se deliciar com o toucinho, foram aprisionados por uma grade, que caía subitamente, e, então, executados na cozinha de maneira humilhante. (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 270-271).

No filme, Clara inventa a ratoeira e consegue capturar um rato, mas não o executa. Isso mostra o caráter inventivo da

protagonista. No entanto, a diferença mais marcante entre as duas obras é a relação entre o Quebra-Nozes e o Rei Rato. Em Hoffmann, e no balé também, o Rei Rato e o Quebra-Nozes são inimigos e se enfrentam em batalha. No filme, porém, os dois se tornam aliados e lutam um ao lado do outro para salvar os Quatro Reinos contra o exército da Fada Açucarada.

1.3 O FILME E TCHAIKOVSKY

O balé de Tchaikovsky também tem vários elementos que estão presentes no filme. A mais marcante é a dança de Misty Copeland contando a história dos quatro reinos. Misty é a primeira bailarina negra americana a se tornar a principal dançarina da companhia *American Ballet Theater* (ABT). Ao longo de sua carreira representou vários papéis clássicos e contemporâneos no balé, como o de Clara no balé *O Quebra-Nozes*, coreografado por Alexey Ratmansky. Ela também recebeu vários prêmios importantes em sua carreira, como *Leonore Annenberg Fellowship in the Arts* (MISTY, c2020). O fato de termos uma bailarina negra no filme reforça a ideia de inclusão dessa etnia nos novos *live-actions* da Disney.

Essa cena começa com uma *Myse em abyme*: “narrativa em abismo em português, um conceito criado pelo jornalista francês André Gide em 1891, que significa uma narrativa dentro da outra” (FONSECA, 2019, p. 4), ao mostrar uma câmara de cinema iniciando uma projeção cinematográfica. Em seguida, temos uma intertextualidade com o filme *Fantasia* (1940) ao mostrar o mesmo maestro do filme conduzindo a orquestra, antes da apresentação de balé.

Segundo Fisher, “*Fantasia* sem dúvidas foi uma espécie de embaixador para o balé” (FISHER, 2003, p. 90 – tradução livre)¹⁰, uma vez que, em 1940, o filme *Fantasia* (1940) estava nos cinemas quando o balé *O Quebra-Nozes* estreou nos Estados Unidos. A animação, com figuras dançantes ao som da música clássica, contribuiu muito para que a tradição de assistir o balé na época de Natal se popularizasse nos anos 1960 e 1970 (FISHER, 2003).

Em um país relativamente novo em formas de arte clássicas, espectadores que assistiram as flores rodopiando em flautas Mirliton ou fadinhas deslizando ritmadas em arabesques em um lago congelado em ‘*Fantasia*’ introduziam a estética do balé (FISHER, 2003, p. 90-91 – tradução livre)¹¹

Para Fisher (2003), o balé *O Quebra-Nozes* (1892) e a animação em *Fantasia* (1940) são como primos distantes em que alguns segmentos da animação usaram bailarinos como modelo e inspiração (FISHER, 2003):

As fadinhas voam em arcos semelhantes a frases musicais, param para recuperar o equilíbrio ou saltam na ponta dos pés, e voam novamente para deslizar e pairar no ar como sílfides. Balançando suas varinhas em intrincadas teias de aranha, elas deixam para trás gotas de orvalho que vibram no ritmo das notas da harpa. As figuras no Trepak mostram uma coreografia diferente, imitando os passos característicos da dança russa com uma energia elegante dos palcos. Filas de dançarinos Trepak são cardos (flores como cabeças e hastes como membros) e as mulheres são íris

10 *Fantasia* undoubtedly served as a kind of ambassador for the ballet.

11 In a country relatively new to classical art forms, viewers who watched *Fantasia*’s flowers swirling to Mirliton flutes or lithe fairies skating rhythmically into arabesques on a frozen lake were being introduced the aesthetics of ballet.

(pétalas são cabeças, braços e saias).Elas vão em frente com os “braços” dobrados na frente delas, fazem saltos Split, e seguem a batida com exatidão exuberante antes de voltarem para o posicionamento floral no último quadro. (FISHER, 2003, p. 92-94 – tradução livre)¹²

A animação de *Fantasia* (1940) assemelha-se muito a uma coreografia e lembra muito o segundo ato do balé, embora o tema principal da animação seja a mudança das estações (FISHER, 2003).

A Valsa das Flores, que fecha o segmento *O Quebra-Nozes*, muda bruscamente de um clima para outro – fadas libélulas trazem as cores do outono para as plantas com um toque da varinha e perdem as folhas em um zigue-zague ritmado de uma brisa enquanto elas flutuam em direção ao chão. Fadas pegam carona nas plumas das sementes, a neve cai, e elas patinam no gelo enquanto o ritmo da valsa sobe. No final, flocos de neve fazem jetês pela tela em diagonal que alternam os cantos da tela. Essa estratégia de mudar o foco constantemente e combinando várias formas e ritmos da música mantém a *Valsa das Flores* viva, enquanto nos balés com coreografia repetitiva, pode parecer infinita. (FISHER, 2003, cap. 1, p. 99-100 – tradução livre)¹³

12 The diminutive fairies fly about in arcs that match musical phrases, stop to balance or skitter on sharply pointed toes, and take off again to swoop and hover in the air like sylphides. Waving their wands at intricated spider webs, they leave behind drops of dew that vibrate in time to the notes of harp. The figures in Trepak attack their choreography differently, bounding into Russian character dance steps with the elegant athleticism of a staged version. Lines of male Trepak ‘dancers’ are thistles (blossoms as heads and stems as limbs) and the women are irises (petals for heads, arms, and skirts). They skip forward with ‘arms’ folded in front of them, do split leaps, and keep the beat with exuberant exactitude before jumping back into a floral arrangement in the last freeze frame.

13 The Waltz of the Flowers, which concludes the Nutcracker segment, moves briskly from one weather change to another – dragonfly fairies bring fall colors to greenery with a tap of a wand and loose leaves zigzag rhythmically on a breeze as they drift toward the ground. Fairies hitch a ride on the feathery tails of migrating seeds, snow falls, and they ice skate as the waltz rhythm escalates. At the end, a cavalcade of snow-

Segundo Fisher, *Fantasia* (1940) mostra que a música clássica e a dança podem ser tão amigáveis quanto desenhos animados. E essa versão animada da Disney é um conto de fadas e uma idealização da natureza (FISHER, 2003).

Plantas estreladas e invertebrados que dançam, todos girando, balançando e pisando no tempo da música. Nada tem que fazer sentido nesse universo alternativo de *O Quebra-Nozes*, tudo simplesmente continua movendo-se junto com o ritmo. É apenas um passo, um pulo e um salto para o sonho de Clara. (FISHER, 2003, cap. 1, p. 103 – tradução livre)¹⁴

Misty Copeland dança ao som da música *O Quebra-Nozes – Ballet, Op. 71, Ato I: Nº 6, Clara e o Quebra-Nozes*, em que no balé o salão transforma-se, a árvore de Natal cresce e os brinquedos ganham vida. Também é uma cena que revela o vilão no balé, o terrível Rei Rato. No filme, Misty Copeland narra a criação dos Reinos e sua descoberta pela falecida rainha Marie Stahbaum. Primeiro o palácio real, de dentro pra fora, e pouco a pouco o mundo vai surgindo. Depois, o Reino das Flores, com seus jardins, moinhos e seus habitantes. Em terceiro, o Reino dos Flocos de Neve, com seus navios e fábricas. Em seguida, o Reino dos Doces, com seus biscoitos de gengibre, bengalas de açúcar e *marshmallows*. E por último, o sinistro Reino do Divertimento, com seus diversos brinquedos e a revelação do “inimigo”: Mãe Ginger e o Rei Rato.

flakes cartwheel across the screen in diagonals that run from alternating top corners of the screen. This strategy of shifting focus constantly and matching various shapes and rhythms to the music keeps the Waltz of the Flowers alive, whereas in ballets with repetitive choreography, it can seem endless.

14 It stars plants and invertebrates who dance, all twirling, gliding, and stamping in time to the music. Nothing has to make sense in this alternate Nutcracker universe, everything just keeps moving inventively along. It’s just a hop, skip, and leap from there to Clara’s dream.

2. OS PERSONAGENS

Um personagem de ficção pode ser muito semelhante aos seres do mundo real, pois tendemos a percebê-las de acordo com as nossas concepções de pessoa (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 22). No entanto, essa concepção é diferente para cada cultura e muda de acordo com o tempo, pois “o ser humano, nos pensamentos e representações que cria de si mesmo, não leva em conta apenas o fato de ser um sujeito biológico. Há um processo muito mais complexo de atribuição de valores, de projeção de significados culturais sobre a figura humana” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 22).

A ideia de pessoa depende, portanto, de um imaginário social. Se cada sociedade veicula uma ideia diferente de pessoa, é de se esperar que tal diversidade se expresse nos textos que as sociedades produzem. Em função disso, encontramos, nos textos literários de cada época e cultura, variações nos modos de conceber e de articular os sujeitos ficcionais. Para distintas concepções de pessoa, encontramos distintas ideias a respeito do que é um autor, uma personagem, um narrador. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 24-25)

Sendo assim, os personagens estão ligados à forma como vemos o mundo e a nossa ideia de pessoa. O conceito de *mimesis* aristotélica discute a semelhança entre personagem e pessoa. Por muito tempo, esse conceito foi traduzido como “imitação do real”, mas muitos teóricos contemporâneos demonstraram, como Brait (2017):

Uma leitura mais aprofundada e menos marcada do conceito de arte e, conseqüentemente, do conceito de *mimesis* contidos na Poética, revela o

quanto Aristóteles estava preocupado não só com aquilo que é ‘imitado’ ou ‘refletido’ num poema, mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para elaboração de sua obra. (BRAIT, 2017, p. 38)

Aristóteles define personagem como “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção diante da realidade, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (BRAIT, 2017, p. 40). Na mesma linha de Aristóteles, Horácio (65-8 a.C.) conceitua personagem como “modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação” (BRAIT, 2017, p. 44). Na Idade Média e na Renascença, a ideia de personagens como imitação do real e fonte de desenvolvimento moral fortalece-se devido ao imperialismo cristão (BRAIT, 2017).

Do século XVI a meados do século XVIII, muitos estudos, como o do poeta inglês Philip Sidney (1554-1586), deixaram análises sobre o personagem “como imagem de pessoa, revestida da moralizante condição de verdadeiro retrato do melhor do ser humano” (BRAIT, 2017, p. 45). Portanto, o personagem não era apenas uma simples imitação do real e nem apenas uma fonte de virtude. Personagens eram também espelhos do melhor das pessoas.

A partir de meados do século XVIII, a estética clássica entra em declínio e a burguesia torna-se um público consumidor de artes (BRAIT, 2017). Assim, essa definição de personagem é substituída por uma visão psicológica que entende personagem como “representação do universo psicológico de seu criador” (BRAIT, 2017, p. 46).

Com o advento do Romantismo, chega a vez do romance psicológico, da confissão e da ‘análise de almas’, do romance histórico, romance de crítica e análise da realidade social. E é durante a segunda metade do século XIX que o gênero alcança seu apogeu, refinando-se enquanto escritura e articulando as experiências humanas mais diversificadas. Aos realistas e naturalistas coube perseguir a exatidão monográfica dos estudos científicos dos temperamentos e dos meios sociais. (BRAIT, 2017, p. 46)

Nesse período, aumentam as pesquisas sobre a natureza e a função das personagens, que deixam de ser tratadas como imitação do mundo e passam a ser vistas como uma projeção do escritor, permitindo o estudo de características ainda não percebidas pela Psicologia, Psicanálise, Sociologia, entre outras (BRAIT, 2017).

No século XX, com a sistematização da crítica literária, o personagem deixa de ser visto apenas pelo prisma antropomórfico. Forster (1879-1970) rompe completamente com esse modelo ao propor a personagem como um dos elementos da narrativa, junto com a intriga e a história (BRAIT, 2017).

Essa concepção, que encara a obra como um sistema e possibilita a averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra, e não mais por referência a elementos exteriores, permite um tratamento particularizado dos entes ficcionais como seres de linguagem, e resulta numa classificação considerada profundamente inovadora naquele momento. (BRAIT, 2017, p. 49)

Nessa linha de pensamento, Gancho define personagem como “um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação” (GANCHO, 2004, p. 17). As

personagens só existem se participam do enredo, ou seja, “pelo que fazem, ou dizem, e pelo julgamento que fazem delas o narrador e as outras personagens” (GANCHO, 2004, p. 18).

Os formalistas russos, por sua vez, quebram a relação ser fictício-pessoa, pois reagem ao estudo naturalista-biológico e religioso-metafísico da literatura (BRAIT, 2017). Nessa teoria, “o personagem passa a ser vista como um dos componentes da fábula, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetido aos movimentos, às regras próprias da trama” (BRAIT, 2017, p. 52). Na mesma linha, Santos e Oliveira definem personagem como “um produto puramente verbal, um ser de papel a quem o narrador pode brincar de conceder autonomia” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 30).

Gancho (2004) classifica os personagens quanto ao papel desempenhado no enredo. Papel “é a posição que o personagem desempenha na trama” (RODRIGUES, 2014, p. 57). O papel de uma personagem pode mudar ao longo da história, enquanto as características da personagem tendem a ser fixas.

Segundo Brait (2017):

A contribuição decisiva para esse estudo da personagem desvinculada das relações com o ser humano aparece com a publicação da obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, em 1928, na qual o formalista russo Wladimir Y. Propp (1895-1970) dedica um longo estudo ao conto fantástico russo, explicando a dimensão da personagem sob o ângulo de sua funcionalidade verbal compreendido pela narrativa. (BRAIT, 2017, p. 53)

Vladimir Propp descreve a distribuição das funções entre os personagens, que correspondem às ações constantes dos

personagens em diversos contos maravilhosos: “Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui ações iguais a personagens diferentes” (PROPP, 1984, p.25). Para Propp, “esferas” são o conjunto de funções (PROPP, 1984): “Estas esferas correspondem, grosso modo, aos personagens que realizam as funções” (PROPP, 1984, p. 73).

Propp classifica as esferas dos personagens em: Antagonista, Doador, Auxiliar, Princesa e Seu Pai, Mandante, Herói e Falso-Herói. Muitas dessas classificações correspondem à classificação quanto ao papel desempenhado de Gancho (2004) e a de Rodrigues (2014), em que temos o protagonista, o antagonista e as personagens secundárias.

O protagonista “é a personagem principal” (GANCHO, 2004, p. 18), que pode ser um herói – “protagonista com características superiores às do seu grupo” (GANCHO, 2004, p. 18) – ou anti-herói – “protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto” (GANCHO, 2004, p. 18). Este último corresponde ao Falso-Herói de Propp, que “tem como função específica as pretensões enganosas” (PROPP, 1984, p. 74). Rodrigues (2014) apresenta uma definição mais completa de herói:

Herói é quem sofre a ação do antagonista-agressor, o personagem que sofre uma carência “no momento em que se tece a intriga” (usando aqui a terminologia de Propp). Ou então, é o personagem que aceita reparar a desgraça ou atender às necessidades dos outros. Herói [...] é quem enfrenta e tenta reparar a perda do equilíbrio inicial rompido de forma definitiva. (RODRIGUES, 2014, p. 58)

Além disso, o protagonista tem “um objetivo (pode ser profissional) e um obstáculo (um bom obstáculo costuma ter relação com a maior qualidade ou a maior fraqueza do protagonista)” (RODRIGUES, 2014, p. 58).

Clara Stahlbaum é a nossa protagonista e heroína. Ela é apresentada no filme na segunda cena, em que ajuda Fritz, seu irmão mais novo, a capturar um rato. Nessa cena, podemos perceber que Clara é uma cientista que adora criar e testar seus novos inventos. Ela captura o rato criando uma ratoeira baseada em leis da física: “É assim que vamos fazer. Utilizando ciência, mecânica e um pouco de sorte”¹⁵ (O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS, 2019, cap. 1).

O diálogo entre Clara e Luise no quarto, enquanto a irmã a ajuda a se vestir, revela que Clara não é muito confiante, que ela sente falta da mãe e se sente à parte da família:

Clara: Eu queria que a mamãe estivesse aqui.

Luise: Todos nós queríamos.

Clara: Tenho que abrir isso.

Luise: Você vai conseguir. É muito inteligente como a mamãe.

Clara: Não tenho me sentido assim ultimamente.

Luise: Talvez você devesse passar menos tempo no sótão... e mais no mundo real.

Clara: O mundo real não faz mais sentido para mim.

Luise: Precisa tentar, Clara. Nem que seja só pelo papai.

Clara: Papai está agindo como se nada tivesse mudado. Mas tudo mudou.

(O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS, 2019, cap. 1).¹⁶

15 This is how we do it. Using science, mechanics and a bit of luck.

16 I wish mother was here.
We all do.

Nessa cena, Luise assume o papel de uma personagem escada ou coro: “é o personagem ou grupo de personagens que existem para comentar o que os personagens principais fazem” (RODRIGUES, 2014, p. 61). Ela revela para o público todas essas características da nossa protagonista, funcionando como uma espécie de narrador na literatura.

Clara também é extremamente curiosa, pois ela não se acalma até descobrir o que tem dentro do ovo Fabergé, presente de sua falecida mãe. E é extremamente corajosa, pois insiste em entrar no Quarto Reino, mesmo depois que o Quebra-Nozes a adverte do perigo e mais tarde ela retorna liderando um exército de soldados de chumbo. Ela também pula do telhado do palácio, escapando da prisão, e invade a sala de máquinas pelo moinho.

A Clara do filme é uma combinação da Clara do balé e da Marie do livro, a quem corresponde na obra de Hoffmann, com o padrinho Drosselmeir. As outras duas não têm esse lado inventivo. E a Clara do filme não tem a bondade como característica marcante.

Marie, no livro de Hoffmann, corresponde à nossa heroína Clara. Ela é a filha caçula e tem apenas sete anos de idade. Ela é descrita como obediente, ajuizada e bondosa: “Mas como ela era muito obediente e bondosa, não queria que ninguém percebesse isso, ao contrário de seu irmão Fritz” (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 223); “Marie era uma menina obediente e ajuizada, de maneira que a

I have to open this.

You work it out. You are an extremely clever girl just like mother.

I don't feel very clever lately.

Maybe you should spend less time in the attic... and more time in the real world.

You must try Clara. If only for father.

Father is acting as if nothing has changed. But everything has changed.

Mãe podia deixá-la sozinha com os brinquedos sem se preocupar” (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 235).

Ela também é muito corajosa, pois não foge da batalha entre os ratos e os brinquedos, como fica claro nesta passagem: “Não, realmente, prezado leitor Fritz, sei que você é muito corajoso! Mas, se você visse aquilo que Marie avistou diante de seus olhos, com certeza teria fugido correndo dali, e acho que teria ido se esconder em sua cama, puxando as cobertas por cima de sua cabeça mais do que o necessário” (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 240). Marie também atira a sapatilha no Rei Rato para que ele não destrua o Quebra-Nozes. No balé de Tchaikovsky, Clara é muito parecida com a Marie de Hoffmann. Ela também é bondosa e corajosa.

No filme, Marie é a mãe de Clara, Fritz e Luise. Ela aparece no filme apenas em uma lembrança de Clara, pois já faleceu. Ela assume o papel de mentora de Clara, “personagem que orienta o herói” (RODRIGUES, 2014, p. 60), uma vez que criou os Quatro Reinos e sempre a incentivou a ser autoconfiante.

Marie também é representada no filme como uma grande inventora, característica que Clara herdou dela. No diálogo acima, Luise mostra para o público que Clara e Marie são muito parecidas: “Você vai conseguir. É muito inteligente como a mamãe”¹⁷ (O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS, 2019, cap. 1). A Fada Açucarada também afirma que elas são muito parecidas antes do balé começar: “Você é igualzinha à sua mãe”¹⁸ (O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS, 2019, cap. 5).

17 You work it out. You are an extremely clever girl just like mother.

18 You're every inch your mother's daughter.

Uma das características mais interessantes do filme *O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos* (2018) é o fato de as heroínas do conto *O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos* (1816) e da grande maioria das versões do balé *O Quebra-Nozes* (1892) aparecerem juntas, como mostra o Quadro 1. Marie, a heroína e protagonista em Hoffmann, e Clara, a heroína e protagonista em Tchaikovsky, dividem as cenas pela primeira vez. Marie, a mãe bondosa e inteligente, demonstra que a história narrada por Hoffmann já passou e que ela conseguiu seu final feliz: se casou, teve filhos e tornou-se rainha dos Quatro Reinos. Clara, a filha com problemas de autoestima, herdou os Quatro Reinos e o lado inventivo da mãe.

Quadro1 – Papéis dos personagens

Personagem	Filme	Livro	Balé
Marie	Mentora	Protagonista e heroína	Protagonista e heroína
Clara	Protagonista e heroína	Corresponde à Marie do Livro	Protagonista e heroína
Quebra Nozes	Aliado	Herói	Herói
Drosselmeier	Mentor	Mentor	Mentor
Rei Rato	Aliado	Antagonista	Antagonista
Fada Açucarada	Começa como Aliada; Revela-se a Antagonista e Vilã	Não se aplica	Aliada
Mãe Ginger	Começa como Antagonista e vilã; Revela-se Aliada	Não se aplica	Secundária

Fonte: Dados da pesquisa (2020).

Destaca-se que o antagonista “é o personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características diametralmente opostas às do protagonista”

(GANCHO, 2004, p. 19). Propp define a esfera de ação do antagonista como “o dano, o combate as outras formas de luta contra o herói e a perseguição” (PROPP, 1984, p. 73). Em geral, é o vilão ou vilã da história.

A Fada Açucarada é a nossa antagonista e vilã. Embora no primeiro momento ela apareça como uma aliada de Clara, ao longo do filme seu verdadeiro papel é revelado. Ela é a regente do Reino dos Doces e Clara a conhece junto com os outros regentes assim que chega ao palácio. Ela é a que mais aproxima-se de Clara e explica como funciona os Reinos, a guerra, a passagem do tempo e o que precisa ser feito:

Bem, ela era uma regente. Assim como eu, Hawthorne e Shiver. Ela era a regente do Reino do... Divertimento. Mas agora... ela foi “banida”. [...] Não tivemos escolha, Clara. Ela tentou dominar os outros reinos... à força. Mas quando suas más intenções ficaram evidentes... até o povo dela a abandonou. E o reino dela... caiu em ruína. (O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS, 2019, cap. 4)¹⁹

Depois que Clara recupera a chave que abre o ovo Fabergé e que também liga a máquina que dá vida aos brinquedos, a Fada Açucarada revela sua intenção de ser rainha dos Quatro Reinos e destruir Mãe Ginger:

Clara: Por que está fazendo isso?

Fada Açucarada: Sua mãe nos abandonou. E depois...quer que a gente continue brincando em

19 Well, she used to be a regent. Just like me, Hawthorne and Shiver. She was the Regent of the Land of... Amusements. But now... she is banished. [...] We had no choice, Clara. She tried to take control of the other realms... by force. But when her evil intentions became clear... even her own people deserted her. And her realm... fell to ruin.

harmonia. Eu não quero brincar em harmonia!
Clara: A Mãe Ginger não fez nada de errado, fez?
Você mentiu para mim. Para todos. (O QUEBRA-
NOZES E OS QUATRO REINOS, 2019, cap. 9)²⁰

No balé, a Fada Açucarada é uma das grandes aliadas do Quebra-Nozes e de Clara. O *pas de deux* dessa personagem e seu consorte é apresentado pela primeira bailarina da companhia e é o mais esperado pelo público. Como dissemos no capítulo anterior, embora ela não exista no livro, foi inspirada nas princesas coroadas e irmãs do Quebra-Nozes.

E os personagens secundários “têm uma participação menor ou menos frequente no enredo” (GANCHO, 2004, p. 20). São os personagens menos importantes e podem ser aliados (tanto do protagonista quanto do antagonista), confidentes, adversários, mentores, figurantes etc. No filme, temos o mentor e os aliados.

O Padrinho Drosselmeier, juntamente com Marie, é o mentor de Clara, pois ele que guia a jornada da garota ao presentear-lhe com a chave que abre o ovo Fabergé. No filme, ele é muito parecido com o personagem do balé e do livro, com a diferença que assume um papel mais secundário. Hoffmann descreve Drosselmeier da seguinte forma:

O desembargador Drosselmeier não era um homem nada bonito: baixinho e mirrado, tinha o rosto cheio de muitas rugas e, no lugar do olho direito, um tapa-olho negro. Além disso, ele era careca, motivo pelo qual usava uma bonita peruca branca que, no entanto, era feita de

20 Why are you doing this?

Your mother abandoned us. And then... she just expected us to carry on and play nice. Well, I don't want to play nice!

Mother Ginger didn't do anything wrong, did she? You lied to me. To everyone.

vidro. Tratava-se de uma verdadeira obra de arte! Aliás o Padrinho era mesmo uma pessoa muito engenhosa, que entendia de relógios e era até capaz de construí-los. Por isso, sempre que algum dos bonitos relógios na casa da família Stahlbaum adoecia, ficando incapacitado de cantar, o Padrinho Drosselmeier vinha, tirava sua peruca de vidro, despia seu paletozinho amarelo, vestia um avental azul e então se punha a espetar as entranhas do relógio com instrumentos pontiagudos. [...] Sempre que vinha, o Padrinho Drosselmeier trazia no bolso alguma bonita surpresa para as crianças. (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 212)

No filme, ele é interpretado por Morgan Freeman e sua aparência é diferente. Ele é negro, não é careca (embora seu cabelo tenha tons de branco). As semelhanças são as rugas e o tapa-olho. Rusu o descreve da seguinte forma: “um homem de terno impecável, de pele escura e cabelos rebeldes grisalhos, estava sentado encurvado. Ele olhou para a coruja e depois para Clara quando ela aproximou-se. Sorriu. Um olho estava coberto por um tapa-olho, mas o outro era castanho-escuro e gentil” (RUSU, 2018, p. 37-38).

Embora seja um grande inventor, Marie e Clara Stahlbaum superam-no. A primeira cena em que Drosselmeier aparece no filme, mostra que ele está com problemas para consertar um carrossel e é Clara quem o conserta, revelando que ela é a grande inventora. Ele também oferece a Clara, a chave para resolver seus problemas: confiar em si mesma.

No balé, o Padrinho Drosselmeier também aparece como um mágico. É ele que transforma o Quebra-Nozes em príncipe e leva Clara ao reino encantado. Como foi mencionado anteriormente,

Drosselmeier, no filme, assume um papel mais secundário, pois tanto no livro de Hoffmann como no balé de Tchaikovsky, ele guia toda a jornada de Marie (ou Clara, no balé) para quebrar a maldição do Quebra-Nozes. No balé, ele também guia toda a jornada de Clara pelo Reino Encantado.

No filme, por sua vez, o papel de Drosselmeier aproxima-se muito da esfera de Doador, definido por Propp como “a preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói” (PROPP, 1984, p. 73). É ele quem fabrica o ovo Fabergé com a respectiva chave e o dá de presente a Marie, como fica claro nesta fala:

Não via isto há muito tempo. Fiz para outra garota inteligente que veio morar comigo depois de ficar órfã muito nova. [...] Sabe, quando ela chegou não saía do quarto dela. Passava o dia e a noite trancada enfiada nos livros. [...] Deixei isso na porta dela. E, com o tempo, ela passou a confiar em mim, mas, e o mais importante, nela mesma. (O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS, 2019, cap. 2)²¹

Depois, Marie o presenteia a Clara e Drosselmeier a presenteia com a chave (o “objeto mágico” que a leva ao outro mundo). Mesmo Drosselmeier tendo um papel mais secundário no filme, ele continua essencial para que a história aconteça, pois sem a chave Clara jamais chegaria aos Quatro Reinos.

No balé e no livro, o Quebra-Nozes tem o papel de herói, aquele que luta contra o Rei Rato e salva Marie e o reino encantado. No

21 I haven't seen this in a very long time. I made it for another clever girl who came to live with me after she was orphaned in a very early age. [...] You know, when she first arrived she wouldn't leave her room. Spent day and night locked away her head buried in her books. [...] I left this outside her door. And, over time, she came to trust me but most importantly herself.

filme, porém, ele tem um papel mais secundário e é o aliado de Clara durante toda a sua aventura nos Quatro Reinos. No livro, no balé e no filme ele tem personalidades parecidas. São muito leais e gentis. No entanto, a aparência dos três é bem diferente. Hoffmann descreve o Quebra-Nozes da seguinte forma:

[...] aparecera um homenzinho extraordinário, que permanecia ali, imóvel e modesto, como estivesse pacientemente esperando pela sua vez. Sua aparência, na verdade, era um tanto estranha, pois seu corpo grande e forte não combinava bem com as perninhas mirradas e, além disso, a cabeça parecia desproporcional. A roupa bem-cuidada, própria de um homem culto e de bom gosto, compensava em boa parte sua má aparência. Pois ele trajava uma jaquetinha de hussardo feita de um tecido violeta e brilhante, com muitas fitas brancas e muitos botõezinhos, calças do mesmo tecido e também as mais lindas botinhas, jamais vistas nos pés de um estudante ou até mesmo de um oficial. Elas eram tão justas que pareciam ter sido pintadas sobre as perninhas graciosas. Engraçado era que, completando essa roupa, ele cobrira as costas com um casaco apertado e desajeitado que parecia feito de madeira, e colocara na cabeça um pequeno gorro de minerador. [...] Os olhos verdes-claros, um pouco arregalados, expressavam só amizade e boa vontade. Combinava bem com a aparência do homem a barba bem-aparada de algodão branco que circundava seu queixo, porque assim destacava seu doce sorriso, bem vermelho. (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 225-226)

No balé, ele geralmente tem apenas a cabeça parecida com a descrita por Hoffmann até transformar-se em príncipe. A roupa geralmente é vermelha, azul ou branca, e não violeta. No filme,

sua aparência é bem diferente e lembra um soldado: uniforme vermelho e um capacete dourado e sem barba.

O nome do Quebra-Nozes também é diferente nas três obras. No livro, ele é o jovem Drosselmeier, no balé Quebra-Nozes e no filme Phillip Hoffmann. Como foi mencionado anteriormente, é uma homenagem ao autor do conto.

O Rei Rato, ou Rei dos Camundongos, tem aparências bem diferentes nas três obras. Hoffmann o descreve da seguinte forma: “sete cabeças de camundongos com sete coroas reluzentes se ergueram do assoalho, assoviando e chiando horrivelmente. Logo surgiu por inteiro o corpo de camundongo de cujo pescoço brotavam aquelas sete cabeças” (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 240).

Em muitas montagens do balé *O Quebra-Nozes*, ele geralmente tem apenas uma cabeça e no filme ele é um rato comum, porém com a habilidade de unir outros ratos, formando um único corpo. Turner, um sociólogo, compara o corpo a estrutura e o funcionamento da sociedade:

Como o corpo humano, a sociedade é um organismo composto de membros diferentes. Cada membro tem suas próprias funções, orar, defender, comercializar, arar o solo. Cada qual deve receber os meios adequados a sua situação, e não deve reivindicar mais do que isso. (TAWNEY, 1938, p. 35-36 apud TURNER, 2014, p. 237)

O corpo do Rei Rato e de seu exército também é assim, pois cada rato tem sua função e todos são comandados pelo Rei Rato, que ordena quem, quando e como atacar. No balé e no livro, ele é o antagonista e vilão da história. No filme, ele é simplesmente o aliado que corresponde a esfera do auxiliar de Propp: “o

deslocamento do herói no espaço, a reparação do dano ou da carência, o salvamento durante a perseguição, a resolução de tarefas difíceis, a transfiguração do herói” (PROPP, 1984, p. 73). Ele é o grande aliado da Mãe Ginger, que começa como “vilã” e termina como aliada do herói (Clara), quando a Fada Açucarada revela-se a vilã.

A primeira cena em que o Rei Rato aparece é quando Clara chega aos Quatro Reinos, na Floresta de Natal e encontra a chave, que é o presente de Drosselmeier. Nesta cena, ele rouba a chave de Clara e a leva para o Quarto Reino, para Mãe Ginger, que até o momento é apresentada como vilã da história.

Depois que Mãe Ginger revela-se uma aliada e a Fada Açucarada como a verdadeira vilã da história, o Rei Rato também torna-se um aliado de Clara e do Quebra-Nozes e ajuda-o na batalha contra o exército da Fada Açucarada. Isso é uma grande mudança, pois tanto no livro quanto no balé, o Quebra-Nozes e o Rei Rato são grandes inimigos e adversários.

E a mãe Ginger aparece no filme pela primeira vez como uma boneca gigante e sinistra, quando Clara e o Quebra-Nozes entram no Quarto Reino em busca da chave. No primeiro momento, ela surge como a vilã e antagonista, pois, como foi mencionado anteriormente, ela teria tentado dominar os outros reinos a força e queria ser a rainha dos Quatro Reinos.

Ao longo do filme, descobrimos que quem estava tentando conquistar os Quatro Reinos era a Fada Açucarada, que é revelada como a verdadeira vilã. Mãe Ginger descobriu seus planos e estava tentando impedi-la de conquistar o reino todo esse tempo. Ela revela-se então uma grande aliada de Clara.

No livro, não há nenhuma menção a essa personagem, que provavelmente foi inspirada nos bonecos de biscoito de gengibre (ou pão de mel) que o padrinho Drosselmeier dá de presente às crianças:

Ao fazer isso, tranquilizou-se e presenteou as crianças com mais alguns lindos homenzinhos e mulherezinhas de cabelos castanhos, com rostos, mãos e pernas douradas. Todos eles eram feitos de massa de pão de mel e tinham um cheiro muito doce e agradável, o que alegrou Fritz e Marie. (DUMAS; HOFFMANN, 2018, p. 224)

De acordo com Fisher, a Mãe Ginger aparece no segundo ato em algumas versões do balé: “Há geralmente alguns personagens do reino encantado – Mãe Ginger e seus pequenos filhotes escondidos em sua grande saia [...]”²² (FISHER, 2003, p. 11, capítulo 1 – tradução livre). E apenas como uma personagem secundária, para compor o cenário.

No balé, a Mãe Ginger é uma personagem bonita e bem arrumada, assim como os biscoitos de gengibre de Hoffmann. Porém, no filme, ela tem uma aparência mais sinistra com cicatrizes no rosto. Segundo Hurley (2005), as animações de contos de fadas da Disney associam a cor branca com o bem e a cor preta com o mal: “As produções de contos de fadas da Disney não só se desviam muito dos textos fonte em relação ao enredo e a caracterização, como também manifestam fortemente o uso do simbolismo de branco para o bem e preto para o mal e perigo”²³ (HURLEY, 2005, p. 224).

²² There are usually a few storyland characters – Mother Ginger and tiny offspring hidden in her plus-size skirt [...].

²³ Disney’s productions of the fairy tales not only deviate a great deal from the source texts in relation to plot and characterization, they also manifest rampant use of the symbolism of white for goodness and black for evil or danger.

Essa inversão de papéis não é nova no universo Disney. Em *Frozen* (2013), por exemplo, o príncipe encantado, Hans, é o vilão. Ele veste belas roupas claras, tem boas maneiras e forma um par romântico com a princesa Ana logo no começo da história. Enquanto a Rainha Elza veste cores escuras, é mais fechada e sonha com a liberdade de ser quem ela é, com poderes congelantes e tudo mais.

Podemos comparar Elza e Hans, de *Frozen*, com a Fada Açucarada e a Mãe Ginger, de *O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos* (2018). Assim como Hans, a Fada Açucarada comporta-se como a mocinha da história: veste belas roupas em tons claros (no caso lilás), tem uma voz suave e comporta-se como uma boa regente. Já a Mãe Ginger, assim como Elza, veste roupas mais escuras (em tons terrosos como o laranja), tem um rosto cheio de cicatrizes e prepara muitas armadilhas para Clara.

Não encontramos as esferas da Princesa e Seu Pai, do Mandante e nem do Falso-Herói nesse filme.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos* (2018), assim como o conto *O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos*, de E.T.A. Hoffmann (1816), e o balé *O Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky, são uma história de transformação. Segundo Fonseca (2017), tanto o conto quanto o balé representam a passagem da infância para a vida adulta:

O vestido, os doces e os bonecos simbolizam a passagem da infância para a vida adulta de Marie. Ela aos poucos vai perdendo seu contato com o mundo infantil quando o Rei Rato a ameaça. Nesse processo, o Rei Rato destrói os doces e os bonecos

de Marie, objetos ligados à infância. No entanto, ele não destrói o vestido e nem os livros, objetos ligados ao mundo adulto. Assim, com a ajuda do Quebra Nozes, Marie deixa de ser uma criança e torna-se uma adulta. (FONSECA, 2017, p. 44)

O filme mantém essa ideia da transformação por meio da jornada, porém de uma forma diferente. Clara está sofrendo muito com a morte da mãe, o que dificultou sua relação com o pai. Os dois demonstram sua dor de maneiras diferentes e não compreendem a maneira do outro.

Clara entra nos Quatro Reinos em busca da chave que abre o ovo Fabergé, último presente de sua mãe, para descobrir o que o bilhete de sua mãe significava: “Tudo que você precisa está dentro” (O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS, 2019, cap. 1). Segundo o dicionário de símbolos, o ovo também simboliza a transformação: “O ovo é um símbolo universal de nascimento e criação, o qual se manifesta por meio da transformação sendo, portanto, um repositório ‘de uma nova vida’” (OVO, c2008).

Após recuperar a chave e finalmente abrir o ovo, Clara descobre que ele é uma caixa de música com um espelho dentro. Nesse momento, ela percebe que tudo que ela precisa está dentro de si mesma e a transformação começa. Ao longo do salvamento dos Quatro Reinos da Fada Açucarada, Clara se transforma em uma mulher mais autoconfiante.

Ao contrário do conto de Hoffmann e do balé, essa transformação não acontece por meio do amor que ela sente pelo Quebra-Nozes, mas sim pelo desejo de reconectar-se com a falecida mãe. Porém, a amizade do Quebra-Nozes é fundamental nesse processo.

No fim do filme, ao voltar para o mundo real, Clara dança com o pai demonstrando que a transformação está completa. Ela percebe que um pedaço da mãe sempre estará com ela e que o pai sofre apenas de uma maneira diferente. Portanto, Clara amadurece ao longo do filme, mesmo permanecendo uma adolescente.

REFERÊNCIA

BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*.

Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BRAIT, B. *A personagem*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

ÁRVORE DE NATAL. In: *Dicionário de símbolos*. [S. l.], 2008. Disponível em:

<http://www.dicionariodesimbolos.com.br>. Acesso em: 22 abr. 2020.

DUMAS, A.; HOFFMANN, E.T.A. *O Quebra-Nozes*. Tradução de André Telles, Luís S. Krausz. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

DUTRA, A. S. *O protagonismo negro nos contos de fadas modernos*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) – Universidade Federal de Santa Catarina, 57p, 2017.

EAGLETON, T. O que é literatura? In: EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, p. 1-22, 2003.

FANTASIA. Direção: Samuel Armstrong, J. A. et al. Produção: Walt Disney Productions, 1940. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LfZ6pJ5Kaqs>. Acesso em: 14 ago. 2019.

FISHER, J. *Nutcracker nation: how an old world ballet became a Christmas tradition in the new world*. Estados Unidos: Louis Stern Memorial Fund, 2003.

FONSECA, I. C. V. *Adaptação do conto O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos, de E. T. A. Hoffmann, para o balé O Quebra-Nozes*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras: Tecnologias em Edição) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 97 f., 2017. (No prelo).

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2004.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Puc Rio, 2014.

HURLEY, D. L. S. W. Children of color and the Disney fairy tale princess. *The Journal of Negro Education*, v. 74, n. 3, p. 221-232, 2005. Available at: <https://www.jstor.org/stable/40027429>. Accessed on: 28 maio 2020.

MISTY COPELAND. The Official Website of Misty Copeland, 2020. About. Available at: <https://mistycopeland.com/about-2/>. Accessed on: 15 abr. 2020.

O QUEBRA-NOZES E OS QUATRO REINOS. Direção: Lasse Hallström e Joe Johnston. EUA: Disney, 2019. 1 DVD (99 min).

OVO. In: Dicionário de símbolos. [S. l.], 2008. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br>. Acesso em: 22 abr. 2020.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan. Organização e prefácio: Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RODRIGUES, S. *Como escrever séries*: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

RUSU, M. *O Quebra-Nozes e os quatro reinos*: o segredo dos reinos. Tradução de Cristina Calderini Tognelli. São Paulo: Universo dos Livros, 2018.

SANTOS, L. A. B. OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TURNER, B. S. *Corpo e sociedade*: estudos em teoria social. Tradução de Maria Silva Mourão. São Paulo: Ideias & Letras, 2014.

ZIPES, J. Prefácio. In: HOFFMANN, E.T.A. *Nutcracker and Mouseking*. Tradução de Joachim Neugroschel. Londres: Penguin Books, 2007.

09

HOFFMANN E O CONTO FANTÁSTICO PORTUGUÊS¹

Jean Carlos Carniel (UNESP)

*Recebido em 17 ago 2021.**Aprovado em 26 mai 2022.***Jean Carlos Carniel**

Doutorando em Letras (Teoria e Estudos Literários) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus São José do Rio Preto.

Mestre em Letras pela Universidade Federal Paulista (UNIFESP), Campus São José do Rio Preto.

Bolsista de Doutorado do CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7417150008657685>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3082-2983>

E-mail: jean.carniel@unesp.br

Resumo: Apesar de ser autor de uma obra vasta, E. T. A. Hoffmann é mais conhecido como um dos grandes precursores do conto fantástico. É objetivo deste trabalho verificar como ele é recepcionado em Portugal, na segunda metade do século XIX, e qual é a sua contribuição para o desenvolvimento do conto fantástico naquele país. Primeiramente, comentaremos a recepção crítica francesa de Hoffmann, destacando, principalmente, a imagem cristalizada de autor “maldito”, que é replicada pelos portugueses. Em seguida, sem esgotar as fontes, cotejaremos alguns textos críticos e literários, de autores diversos, como Francisco Maria Bordalo, Álvaro do Carvalho e Eça de Queirós, para compreender como eles dialogam com Hoffmann. A hipótese que permeia a pesquisa

1 Título em língua estrangeira: “Hoffmann and the fantastic portuguese tale”.

é que a prosperidade do conto fantástico da década de 1860 em Portugal pode ter sido motivada pelo contato com a produção de autores consagrados da tradição fantástica, como Hoffmann, pois, apesar de já ter sido cultivado anteriormente naquele país, é somente nesse período que a crítica tende a reconhecer o seu “nascimento”. Todavia, tal como um prisma, no qual cada face revela um segmento, a afinidade com a obra do alemão é uma das vertentes da variada produção fantástica desse período.

Palavras-chave: Recepção. Hoffmann. Conto Fantástico. Portugal. Século XIX.

Abstract: Despite being the author of a vast work, E. T. A. Hoffmann is best known as one of the great pioneers of the fantastic tale. The objective of this work is to verify how he is received in Portugal in the second half of the 19th century and what is his contribution to the development of the fantastic tale in that country. First, we will comment on the French critical reception of Hoffmann, highlighting mainly the crystallized image of a “cursed” author, who is replicated by the Portuguese. Then, without exhausting the sources, we will collate some critical and literary texts, by different authors, such as Francisco Maria Bordalo, Teófilo Braga, Gomes Leal, Pinheiro Chagas, Álvaro do Carvalho and Eça de Queirós, to understand how they dialogue with Hoffmann. The hypothesis that permeates the research is that the prosperity of the fantastic tale of the 1860s in Portugal may have been motivated by the contact with the production of renowned authors of the fantastic tradition, such as Hoffmann, because despite having been previously cultivated in that country, it is only in this period that the critic tends to recognize its “birth”. However, like a prism, in which each face reveals a segment, the affinity with the German’s work is one of the strands of the varied fantastic production of that period.

Keywords: Reception. Hoffmann. Fantastic Tale. Portugal. 19th Century.

INTRODUÇÃO

Predominantemente, as histórias de literatura portuguesa destacam a década de 1860 como um período de transição entre o fim do romantismo e a ascensão do realismo. Todavia, essa época é também um grande marco para a ficção fantástica portuguesa, incidindo, por exemplo, em obras como os *Contos fantásticos* (1865), de Teófilo Braga, os folhetins da *Gazeta de Portugal* (1866-1867), de Eça de Queirós, reunidos em *Prosas bárbaras* (1903), os *Contos* (1868), de Álvaro do Carvalho, além de outras narrativas curtas surgidas na imprensa, de autores diversos, como Manuel Pinheiro Chagas e António Gomes Leal.

Sampaio Bruno, crítico literário português do século XIX, reconhece a importância desse período, ao afirmar que o fantástico “só desponta, entre nós, com os *Contos* de Álvaro do Carvalho e com os *Contos fantásticos* do Sr. Teófilo Braga” (BRUNO, 1984, p. 95). Se, por um lado, há o reconhecimento da contribuição desses dois autores; por outro lado, a afirmação de Bruno pode parecer equivocada, por sugerir que esse gênero literário teria surgido somente nessa década em sua terra natal.

Para outros estudiosos, o fantástico não teria tido relativa expressão naquele país. Massaud Moisés adverte que o fantástico é “pouco ou nada enraizado na tradição, mas que, por isso mesmo, atesta o geral esforço por colocar a atividade literária em compasso com o restante da Europa” (MOISÉS, 1985, p. 16). O crítico brasileiro acerta em defender alguma equivalência entre o fantástico português e o europeu, mas, a nosso ver, a afirmação de que esse gênero não seria enraizado na tradição é, no mínimo, questionável.

Por sua vez, para Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, no período romântico, a concretização e a projeção do fantástico “não foram das mais férteis e nenhum dos nossos escritores assumiu o papel de chefe de fila do gênero” (CARNEIRO, 1992, p. 24). As narrativas “A dama-pé-de-cabra” (1843), de Alexandre Herculano, e “A torre de Caim” (1846), de Rebelo da Silva, costumam ser as mais lembradas como exemplares fantásticos do romantismo português. Contudo, as investigações de Maria Leonor Machado de Sousa (1979) sobre a literatura de horror em Portugal sugerem que existiriam traços característicos do fantástico em diversas narrativas do século XIX.

João Gaspar Simões defende que o fantástico aparece “em não poucas manifestações narrativas da tradição oral – lá estão as bruxas, os lobisomens, os magos, as fadas, as princesas, os animais falantes, as mouras encantadas [...]” (SIMÕES, 1987, p. 557-558). Assim, o renomado pesquisador reconhece o fantástico em narrativas de tradição oral, o que, por si, desqualifica o ponto de vista de estudiosos, como Moisés (1985), que menosprezam esse gênero em Portugal. Ademais, a assertiva de Simões (1987) pode ser um ponto de partida para discussões sobre a delimitação desse gênero, pois ele considera como tal criaturas sobrenaturais folclóricas, como lobisomens e fadas, mas se levássemos em consideração as postulações de alguns teóricos, como Tzvetan Todorov (2014), elas pertenceriam ao maravilhoso, pois podem ser aceitas pelos leitores. Para além das narrativas de tradição oral, Simões (1987, p. 558) menciona a incidência do fantástico no texto setecentista *Obras do diabinho da mão furada*, atribuída a António José da Silva, o Judeu, e trechos de narrativas históricas, como *O*

monge de Cister (1848), de Alexandre Herculano, *Arco de Sant'Ana* (1845-1850), de Almeida Garrett, e *A casa dos fantasmas* (1865), de Rebelo da Silva, concluindo que “o pendor fantástico era de quase permanente uso na nossa ficção” (SIMÕES, 1987, p. 558).

Ao contrário de uma perspectiva que tende a preterir o fantástico no cânone e nas histórias da literatura portuguesa, averiguamos a incidência desse gênero no decorrer do Oitocentos e, *grosso modo*, em narrativas de diferentes períodos históricos. Ademais, o reconhecimento de Simões (1987), de que o fantástico constitui a ficção portuguesa, instiga-nos a questionar o senso comum e a crítica tradicional, que tendem a menosprezar a produção fantástica naquele país.

Assim sendo, pode-se complementar as considerações feitas por Bruno (1984), citadas anteriormente, afirmando que, antes dos anos 1860, o fantástico já era manifestado em Portugal. No entanto, o crítico tem razão em destacar esse período, dado que ele foi próspero para essa ficção. Não é por acaso que outros pesquisadores também enfatizam essa década; por exemplo, de acordo com Carneiro, o fantástico “tenderá, sobretudo, a ocupar os jovens intelectuais de 1865” (CARNEIRO, 1992, p. 28). A pesquisadora alude à “Questão Coimbrã”, ocorrida naquele ano, em que estiveram envolvidos, entre outros intelectuais, Antero de Quental, Teófilo Braga, António Feliciano de Castilho, Manuel Pinheiro Chagas e Álvaro do Carvalho. Levando em consideração que alguns deles escreveram contos fantásticos, Carneiro pontua que, nessa época marcada pela dissolução do romantismo e pela inauguração do realismo, “o fantástico encetava, enfim, um período de relativa florescência em Portugal” (CARNEIRO, 1992, p. 29).

Ainda que o fantástico já tivesse sido cultivado antes da década de 1860, ele alcança um relativo desenvolvimento nesse período. Ademais, essas produções podem ser consideradas uma tentativa de filiação a uma tradição em voga na época, isto é, o conto fantástico, que tinha como cultores, entre outros, o aclamado alemão E. T. A. Hoffmann e o estadunidense Edgar Allan Poe.

Por isso, não é de se estranhar que as produções portuguesas desse período sejam consideradas as precursoras do gênero naquele país. Carneiro, por exemplo, comenta que, durante o romantismo, “nenhum dos nossos literatos lhe reservou aquele espaço charneira que convence em Hoffmann, que inquieta em Nerval ou que fascina em Gautier” (CARNEIRO, 1992, p. 24). A afirmação da pesquisadora dá a entender uma ausência do modelo produzido por Hoffmann e por autores franceses, como Gérard de Nerval e Théophile Gautier, consagrados do fantástico. Por outro lado, a contística portuguesa da década de 1860 é vinculada à tradição em voga. A título de ilustração, Noélia de Lurdes Vieira Duarte ressalta que,

só muito tardiamente, por volta de 1865, o imaginário fantástico conhece um período de relativa florescência, pois a Geração de 70, de Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Teófilo Braga, manifesta atração por ele. Eça de Queirós, autor de *Prosas Bárbaras*, anuncia tal gosto, influenciado pelo romantismo germânico de Hoffmann e do norte-americano de Edgar Allan Poe. (DUARTE, 2013, p. 139)

Além de Duarte (2013), são diversos os críticos que vinculam os contos de Teófilo Braga, Eça de Queirós e Álvaro do Carvalho,

publicados na década de 1860, às produções de autores estrangeiros canônicos do fantástico. Diante disso, uma das hipóteses da prosperidade da ficção fantástica desse período é a recepção, por parte dos portugueses, de obras da literatura estrangeira, como as de Hoffmann e as de Poe. Neste trabalho, abordaremos a recepção das produções de Hoffmann em parte da contística publicada na segunda metade do século XIX em Portugal, mas devemos reconhecer que Poe também foi importante para o desenvolvimento do conto fantástico naquele país.

Conforme Gianluca Miraglia, a partir dos anos 1860, em Portugal, com a divulgação das obras de Poe, “na senda, aliás, do que tinha acontecido nos anos 50 em França, todo o discurso sobre Hoffmann implica um paralelo com o escritor americano, e não pode ser analisado corretamente fora desse contexto” (MIRAGLIA, 2004a, p. 192). Assim sendo, como estes dois autores foram recebidos simultaneamente pelos portugueses, percebemos que o conto fantástico desse período é confluyente, ora poesco, ora hoffmannesco, mas não restritamente, pois autores da literatura gótica e de terror também foram apreciados.

A crítica costuma reconhecer que o fantástico português teria “nascido” justamente nessa época, uma sugestão que não parece leviana. Além da afirmação de Bruno (1984), de que o fantástico, em Portugal, teria despontado com as produções de Teófilo Braga e de Álvaro do Carvalho, Simões também advoga que “o primeiro cultor do gênero [fantástico] entre nós é Teófilo Braga” (SIMÕES, 1987, p. 558), seguido de Eça de Queirós e Álvaro do Carvalho. Apesar de o fantástico ser identificado anteriormente em Portugal, tais declarações apontam que, somente nesse período,

por intermédio da contística de Teófilo Braga e de outros autores, observou-se uma filiação aos modelos seguidos por autores estrangeiros, reconhecidos como cultivadores desse gênero, como Hoffmann e Poe, e, por isso, para esses críticos, essa época marcaria a “florescência” do fantástico português oitocentista.

HOFFMANN E A LITERATURA FANTÁSTICA

Apesar de não ter sido o primeiro escritor a cultivar a literatura fantástica – a crítica literária tende a reconhecer como precursores os romances *O diabo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte, e *O manuscrito encontrado em Saragoça* (1805), de Jan Potocki –, é inquestionável a importância de Hoffmann para a constituição do gênero que viria a ser conhecido como conto fantástico; por exemplo, Maria Cristina Batalha (2011, p. 13) evidencia que, na França, ao longo da década de 1830, o termo *fantástico* estava vinculado ao nome de Hoffmann. Batalha (2003, p. 262) destaca dois motivos que explicam o interesse pela obra do autor.

A primeira razão seria em virtude do esgotamento do romance histórico entre o fim da década de 1820 e início da década seguinte. A segunda, estaria relacionada à saturação do romance gótico inglês. Assim, a obra de Hoffmann estabelece uma ligação entre essas duas estratégias narrativas, “ou seja, a da fantasia e a da 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 esvaziamento para o público da época” (BATALHA, 2003, p. 262, grifos da autora).

Batalha menciona diversas fontes de como Hoffmann foi recebido como praticante de um gênero novo. O tradutor de

contos da revista *Bibliothèque Universelle de Genève*, por exemplo, “desculpa-se por oferecer ao público a amostra de um gênero que pode parecer ‘bizarro’ a muitos leitores” (BATALHA, 2003, p. 258). Para o tradutor, o gênero praticado por Hoffmann, isto é, o fantástico, seria “metade divertido, metade sério” (apud BATALHA, 2003, p. 258). É também bastante ilustrativa a crítica feita por Jean-Jacques Ampère, em artigo para a revista *Le Globe* (1828): “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” (apud BATALHA, 2003, p. 258).

Para além das críticas advindas dos franceses, o escocês Walter Scott também contribuiu para a divulgação de Hoffmann, ainda que de forma depreciativa. Em artigo de 1827, o escritor trata sobre o sobrenatural na literatura e, em dado momento, atenta-se para uma forma específica de ficção, que “pode ser chamada de modo de escrita fantástica” (SCOTT, 1827, p. 72, tradução nossa)². Ele define o fantástico como “uma fantasia irregular, em que todas as espécies de combinações, por mais ridículas ou chocantes que sejam, são tentadas e executadas sem escrúpulos [...] [e cujas leis são reguladas pela] imaginação exaustiva do autor” (SCOTT, 1827, p. 72, tradução nossa)³.

Scott considera o fantástico um modo de escrita (*mode of writing*), ao contrário da crítica francesa da época. Um dos

2 No original: “may be called the Fantastic mode of writing” (SCOTT, 1827, p. 72).

3 No original: “an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple. [...] Not so in the fantastic style of composition, which has no restraint save that which it the exhausted imagination of the author” (SCOTT, 1827, p. 72).

primeiros tradutores de Hoffmann na França, François-Adolphe Loève-Weimars, ao reunir narrativas do alemão no volume *Contes fantastiques* (1830), também insere partes do ensaio de Scott como um paratexto da respectiva obra, mas, na tradução, utiliza “gênero fantástico” (*genre fantastique*). Assim, não seria um absurdo afirmar que, por essa razão, a partir daí, o nome de Hoffmann passa a ser sinônimo de um gênero literário novo: o conto fantástico ou, em outros termos, um modelo a ser seguido, conforme defende Italo Calvino: “se considerarmos a difusão da influência declarada de Hoffmann nas várias literaturas europeias, poderemos dizer que, pelo menos no que diz respeito à primeira metade do século XIX, ‘conto fantástico’ é sinônimo de ‘conto à la Hoffmann’” (CALVINO, 2004, p. 12). Além do mais, a qualificação fantástica atribuída à obra hoffmannesca é dada pela crítica francesa, conforme demonstra Pierre-Georges Castex:

A Jean-Jacques Ampère novamente, ao que parece, coube o mérito de ter sido o primeiro a ter colocado aos contos de Hoffmann o epíteto *fantástico*, consagrado desde então pela tradição. Na verdade, Hoffmann chamou-os apenas de *Fantaisies*; e seu último biógrafo, M. Ricci, considera que a tradução de *Fantasiestücke* para *Contes fantastiques* é um mal-entendido. A palavra *fantaisies*, que, no uso francês, evoca caprichos amáveis, visões graciosas ou alegres, não corresponderia à inspiração muitas vezes sombria do contista berlinense; a palavra *fantastique* sugere muito melhor seu universo e designa seu trabalho com muito mais precisão. (CASTEX, 1962, p. 7-8, grifos do autor, tradução nossa)⁴

4 No original: “A Jean-Jacques Ampère encore revient, semble-t-il, le mérite d’avoir, le premier, accolé aux contes d’Hoffmann l’épithète *fantastique*, consacrée depuis lors par la tradition. Hoffmann, à vrai dire, les appelait seulement *Fantaisies*; et son dernier biographe, M. Ricci, estime que la traduction de *Fantasiestücke* par *Contes fantastiques*

Percebe-se uma depreciação do fantástico por parte de Scott, pois ele o compreende como uma escrita fantasiosa advinda da experiência e da imaginação do autor. Hoffmann é apresentado por Scott como um dos mais representativos cultuadores do fantástico e um homem de múltiplos talentos, como a escrita, a música e a pintura, mas o escocês também ressalta que sua saúde frágil (hipocondria), seus vícios (alcoolismo e tabagismo) e suas experiências de vida (diversas mudanças ao longo da vida) trouxeram consequências para sua obra: “mas infelizmente de uma disposição hipocondríaca e caprichosa [...] ele também animava seu gênio fantástico com vinho em quantidade considerável, e se entregava generosamente ao uso do tabaco” (SCOTT, 1827, p. 74, tradução nossa)⁵. O romancista escocês conclui que “todas essas circunstâncias, somadas ao nervosismo natural de seu próprio temperamento, tendiam a lançar Hoffmann num estado de espírito muito favorável, talvez, para o alcance do sucesso em seu modo peculiar de composição” (SCOTT, 1827, p. 78, tradução nossa)⁶.

Para Scott, o fantástico seria justificado, em grande medida, pelo estilo de vida “desregrado” de Hoffmann. Em outras palavras, o modo de escrita estaria limitado à biografia e à imaginação do autor. Esse olhar redutor sobre o fantástico

est un contresens. [...] Le mot *fantaisies*, qui, dans l’usage français, évoque d’aimables caprices, des visions gracieuses ou riantes, correspondrait assez mal à l’inspiration souvent sombre du conteur berlinois; le mot *fantastique* suggère beaucoup mieux son univers et désigne son ouvre avec beaucoup plus de précision” (CASTEX, 1962, p. 7-8, grifos do autor).

5 No original: “but unhappily of a hypochondriac and whimsical disposition [...] He cherished his fantastic genius also with wine in considerable quantity, and indulged liberally in the use of tobacco” (SCOTT, 1827, p. 74).

6 No original: “All these circumstances, joined to the natural nervousness of his own temper, tended to throw Hoffmann into a state of mind very favourable, perhaps, to the attainment of success in his own peculiar mode of composition” (SCOTT, 1827, p. 78).

perdura, pelo menos, até o fim do século XIX. De acordo com Selma Calasans Rodrigues (1988), nesse período, o fantástico ainda era associado à patologia; por exemplo, a obra *Poètes et névrosés* (1898), de Arvède Barine, “não se propõe a tratar especificamente do fantástico e, sim, a estudar a vida e a obra de quatro escritores como casos de nevroses (como se dizia na época): Hoffmann e Poe e o alcoolismo, De Quincey e o ópio, Nerval e a loucura” (RODRIGUES, 1988, p. 17-18)⁷.

Outra passagem do ensaio de Scott que nos interessa é a relação feita por ele entre o fantástico e o grotesco. Para o escocês, Hoffmann foi o “primeiro artista ilustre que exibiu o fantástico ou o grotesco sobrenatural em suas composições” (SCOTT, 1827, p. 81, tradução nossa)⁸. Sugere o autor de *Ivanhoé* que o grotesco marcaria uma oposição entre a imaginação e a razão: “não é de se admirar que, para uma mente tão vividamente acessível à influência da imaginação, tão pouco sob o domínio da razão sóbria, tal série de ideias ocorresse, na qual a fantasia tivesse uma grande parcela, enquanto a razão, nenhuma” (SCOTT, 1827, p. 81, tradução nossa)⁹.

7 Verifica-se a mesma interpretação na leitura da obra de Álvaro do Carvalho. Em prólogo aos *Contos* (1868), Simões Dias, compilador das narrativas, destaca que a saúde frágil de Carvalho – morto precocemente aos 24 anos em decorrência de um aneurisma – teria contribuído para o gosto ao fantástico. Por seu turno, Bruno (1984), ao comentar a produção desse autor, aponta para o “devaneio do literato uma causa patológica que tem de ser considerada para uma fiel interpretação do artista” (BRUNO, 1984, p. 94). Para o crítico, além da amargura sentida pela eminente morte, a leitura de autores “malditos” teria contribuído para a confusão mental de Carvalho: “sobretudo Hoffmann e Poe foram os diretores desta gloriosa cabeça desorganizada” (BRUNO, 1984, p. 95). Por sua vez, Miraglia (2004b, p. 294) comenta que Cândido de Figueiredo, colega de Carvalho, teria escrito num artigo que o jovem teria morrido com os *Contos fantásticos* de Hoffmann à cabeceira, o que reforça o imaginário de que os traços insólitos de suas narrativas poderiam ter sido motivados pela doença e pelas leituras de Carvalho.

8 No original: “first distinguished artist who exhibited the fantastic or supernatural grotesque in his compositions” (SCOTT, 1827, p. 81).

9 No original: “It is no wonder that to a mind so vividly accessible to the influence of

Trazemos à luz esses exemplares, pois parte considerável dos críticos, ao se referir à obra e à vida de Hoffmann, destaca características que ficaram cristalizadas no decorrer do Oitocentos, como a associação do fantástico ao humorístico, ao bizarro e ao grotesco e a imagem de Hoffmann como um autor maldito, cuja vida desregrada favorece a escrita de textos fantasiosos. De certa forma, essas particularidades são percebidas pela crítica e pelos escritores portugueses, que têm Hoffmann como um modelo.

Antes de passarmos à recepção de Hoffmann pelos contistas portugueses, cabe ressaltar que a divulgação da obra do alemão pelos tradutores e editores franceses esboça “a trajetória de um mito [...] que nele vão buscar sua inspiração” (BATALHA, 2003, p. 259). Conforme a pesquisadora, além da imagem de homem desregrado e de autor maldito, a produção de 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’” (BATALHA, 2003, p. 265). Um exemplo bastante curioso mencionado é o conto “Onuphrius ou os vexames fantásticos de um admirador de Hoffmann” (1833), de Théophile Gautier, em que se tem uma cópia do modelo do contista alemão, mas, ao mesmo tempo, uma paródia desse mesmo preceito.

Por sua vez, Miraglia (2004a, p. 186) também se atenta para a representação romântica, quase lendária, feita pelos críticos e escritores da época, pois além de o autor alemão ser um modelo de

the imagination, so little under the dominion of sober reason, such a numerous train of ideas should occur in which fancy had a large share and reason none at all” (SCOTT, 1827, p. 81).

fantástico, ele também é transformado em personagem de ficção. Alguns exemplos citados por Miraglia são o conto “Kressler”, de J. Janin, a narrativa “La femme au collier de velours”, de Alexandre Dumas, e a ópera *Contes d’Hoffmann*, de Jacques Offenbach. Como veremos a seguir, Teófilo Braga, ao inserir Hoffmann como um personagem, segue essa tendência num de seus contos.

ALGUNS ECOS HOFFMANNESCOS NA CRÍTICA E NA CONTÍSTICA PORTUGUESA OITOCENTISTA

De acordo com Miraglia (2004a, p. 184), a obra de Hoffmann chegou em Portugal através da mediação da cultura francesa. O artigo sobre a influência dos gatos na literatura, publicado na revista *Lanterna Mágica* (1836), no qual há uma referência à obra *Reflexões do gato Murr*, de Hoffmann, e o conto fantástico “O quarto fronteiro”, no qual se relata uma aventura supostamente sucedida a Hoffmann, publicado na *Biblioteca Familiar* (1842), são, de acordo com este pesquisador, algumas das primeiras menções ao autor alemão em Portugal, mas, cabe mencionar que tais narrativas são traduções de produções francesas. Apesar disso, o investigador advoga que, “no princípio dos anos 40 o escritor alemão já não devia ser um ilustre desconhecido [do público leitor português]” (MIRAGLIA, 2004a, p. 187).

Ao longo dos anos 40 e 50, surgem algumas traduções de obras de Hoffmann em Portugal. António Pedro Lopes de Mendonça traduz do francês e publica, em folhetim, no jornal *A revolução de setembro* (1848), “O canto de Antónia” (*Rat Krespel*), “Salvator Rosa” (*Signor Formica*) e “As aventuras do jovem Traugott” (*Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*) (cf. MIRAGLIA, 2004a, p.

188). Todavia, apesar da contribuição das traduções de Mendonça, de acordo com Carneiro, Hoffmann “não parece ter criado, de imediato, discípulos nem ter determinado um ciclo de prolongadas consequências, ao contrário do que se havia passado na cultura além Pirinéus desde a década de 30” (CARNEIRO, 1992, p. 28). Mais uma vez, as afirmações de Carneiro apontam para a ausência do modelo de Hoffmann, sugerindo ainda que não existiriam em Portugal seguidores desse autor.

Por ser uma publicação pioneira em compilar narrativas de Hoffmann em Portugal, merece destaque a antologia *O violino misterioso* (1889), que reúne, além do texto homólogo ao título, “O morgado” e “A mulher da máscara”, traduzidos por Gomes Leal que, além de contribuir com a divulgação de Hoffmann em seu país, também escreveu contos fantásticos no decorrer de sua carreira.

Para além dessas traduções, destaca-se um artigo, dividido em três partes, de Francisco Maria Bordalo, publicado no jornal *O panorama* (1857). Conforme Miraglia (2004a, p. 190), o ensaio reafirma a imagem romântica de Hoffmann, moldada pelos biógrafos franceses. Verificamos que o ensaísta, ao apresentar a vida e a obra do artista alemão, pauta-se na crítica francesa:

A aparição dos *Contos fantásticos* de Hoffmann produziu em França um maravilhoso entusiasmo; mas, como uma lei fatal impõe sempre ao gênio alguma miserável perseguição, os que se diziam seus intérpretes, não lhe podendo rastrear o talento, procuraram difamá-lo, escarnecê-lo. A caricatura o pregou, [...] a cavalo em um barril de cerveja; cercou-o da fumarada das tabernas; cobriu-o de nódoas de vinho: e para fechar o acesso daquele famoso livro de fantasias aos gabinetes da

gente honesta, taxou as suas incomparáveis belezas de mero produto da embriaguez e da devassidão. (BORDALO, 1857, p. 85)

Bordalo reconhece a importância da crítica francesa na divulgação da obra do alemão, mas desaprova a forma caricatural com que a vida do artista foi divulgada em França. Por exemplo, ao comentar sobre o hábito de frequentar tabernas, enfatiza-se que seria de lá que viria a inspiração para as suas produções:

Naquela atmosfera de fumo, que ele contribuíria para se tornar mais densa, via Hoffmann um mundo de fantásticas aparições. Deslumbrado pelo narcótico do tabaco, e pelas bebidas alcoólicas, esvaziando alternadamente uma taça de cerveja ou um copo de *rudesheim*, chegava a um grau de exaltação, que o seu cérebro se povoava de estranhas quimeras. (BORDALO, 1857, p. 131, grifo do autor)

Portanto, Bordalo, através da crítica francesa, apresenta Hoffmann aos leitores portugueses como um artista cujo talento advém de seus vícios e de seu estilo de vida desordenado. Ademais, enfatiza-se a associação de Hoffmann ao fantástico, pois, em mais de uma ocasião, ele é referido como o “autor dos *Contos fantásticos*”, um epíteto atribuído pela crítica francesa. Aliás, Bordalo enfatiza a arbitrariedade do rótulo *fantástico* da produção de Hoffmann, ao afirmar que “cada uma das versões estrangeiras que adota este título, [*Contos fantásticos*], contém as novelas que mais agradaram ao tradutor” (BORDALO, 1857, p. 130). Assim, tal qualificação, dada à parcela significativa das produções de Hoffmann, é moldada por escolhas pessoais de tradutores e de editores. Apesar da crítica reconhecer a contribuição do autor alemão para o desenvolvimento do fantástico, há uma flutuação

no que pode ser considerado como tal. Além da arbitrariedade sugerida por Bordalo (1857), Miraglia também adverte que as teorias modernas do fantástico, sobretudo a de Todorov, baseiam-se mais nos seguidores franceses de Hoffmann do que propriamente na produção do alemão, o que comprova que o fantástico “é bem mais complexo e multifacetado quando se passa da teoria à concreta realidade histórica dos textos” (MIRAGLIA, 2004a, p. 186).

O capítulo sobre o conto fantástico de *A geração nova*, de Sampaio Bruno, originalmente publicado em 1886, é outro exemplar significativo de como Hoffmann é compreendido no contexto português da segunda metade do século XIX. Bruno (1984, p. 96) considera Hoffmann e Poe dois grandes mestres do gênero e, ao cotejar as características desses autores, verifica que, na obra do alemão, o fantástico pode ser explicado pela embriaguez de um personagem ou pelo despertar de um sonho, e o efeito fantástico é manifestado desde o início da narrativa e, por isso, desorienta os sentidos físicos das personagens. Por outro lado, na obra do estadunidense, o fantástico pode ser explicado pela loucura ou pela confusão mental e leva a situações incontornáveis e espantosas e, apesar da consciência desorientada das personagens, a verossimilhança geralmente é mantida até o fim do texto (cf. BRUNO, 1984, p. 97-100).

Bruno atesta a contribuição desses dois autores no desenvolvimento da contística fantástica portuguesa, pois ressalta que, nos anos 1860, “entre nós, o conto fantástico lá de fora estava preocupando muito as imaginações, quando correu pela primeira vez o livro de Carvalhal [1868] [...] Paralelamente com o livro de

Carvalho, apareciam os *Contos fantásticos* do Sr. Teófilo Braga” (BRUNO, 1984, p. 100). Assim, não só se evidencia o interesse da literatura fantástica estrangeira pelos portugueses, mas também é apontada uma possível filiação a essa tradição; por exemplo, Bruno discorre sobre as produções de Carvalho e conclui que a obra desse autor “reporta-se e deriva mais diretamente de Edgar Poe do que de Hoffmann” (BRUNO, 1984, p. 96).

No texto que serve de prólogo¹⁰ aos *Contos fantásticos* (1865), Teófilo Braga faz uma síntese histórica do conto, desde as fábulas indianas de Bidpai até alguns autores do século XIX, como Hoffmann e Poe, mas também reproduz uma imagem distorcida do artista alemão:

Hoffmann, o caricaturista das paixões, de uma individualidade extravagante, nas criações abstratas daquela imaginação de hipocondríaco, deixa-lhes o incompleto do maravilhoso; mais tarde, os editores dão aos seus contos o nome de *fantásticos*. Nos contos de Hoffmann, há uma série de observações psicológicas, de impressões instintivas que suprem a falta de imaginação; os seus contos são o diagnóstico de uma alma doente. É o lado que os torna apreciáveis, apesar do capricho e grotesco dos tipos a que a mente alucinada dá forma. (BRAGA, 1894, p. 214, grifo do autor)

Apesar de replicar estereótipos depreciativos, Braga aprecia certas características dos contos de Hoffmann, como as observações psicológicas e as impressões instintivas, mas parece condenar o grotesco dessas produções. Além disso, o contista

10 Utilizamos, como referência, a segunda edição de *Contos fantásticos*. Neste volume, o texto aparece no fim do livro, como um “Aditamento”, intitulado “Carta a José Fontana”.

português ressalta o maravilhoso na obra do alemão, mas adverte que, posteriormente, os editores consideraram-na fantástica. De certa forma, essa observação problematiza a limitação entre essas duas estéticas, discutida, sobretudo, por teóricos como Todorov (2014, p. 48), que, ao delimitar o maravilhoso do fantástico, considera o primeiro como o acontecimento que recebe novas leis da natureza e termina com uma aceitação natural do sobrenatural, enquanto o segundo não explica os acontecimentos sobrenaturais, isto é, tem-se uma dúvida que permanece mesmo após o término da narrativa.

De acordo com Duarte (2013, p. 140), a consideração feita por Braga aos contos de Hoffmann, isto é, “o diagnóstico de uma alma doente”, é uma projeção à sua própria obra. Na segunda edição da coletânea *Contos fantásticos* (1894), Braga comenta sobre a sua produção juvenil, depreciando-a: “não pensava em reimprimir os *Contos fantásticos*, a não ser um dia em uma coleção de coisas avulsas constituindo a ingênua miscelânea das minhas *Juvenília*” (BRAGA, 1894, p. vi). Tal afirmação, segundo Duarte, confirma “a existência de certa imaturidade resultante também da cedência total à reflexão literária, através da qual o autor procura sublinhar a filiação dos seus contos na tradição de Hoffmann e Poe” (DUARTE, 2013, p. 140). Assim, para Braga, a ingenuidade de suas primeiras publicações poderia ser justificada pela vinculação ao fantástico.

O título da obra de Braga, a nosso ver, é um diálogo com a tradição do fantástico, que tem Hoffmann como um precursor, pois há uma tentativa, por parte do autor, em vincular-se ao gênero literário conto e, mais precisamente, ao fantástico. Braga conclui o prólogo, enfatizando que o conto é estudado nos países

européus, e o seu texto “só inspira a boa vontade de corresponder ao movimento que observamos lá fora” (BRAGA, 1865, p. XI).

A intenção de Braga parece ir além de esboçar um panorama do conto literário, pois a apresentação de dois autores reconhecidos do fantástico pode não ser ingênua, mas indício do interesse pelas obras de Hoffmann e de Poe. Embora enfatize que o estudo do conto estava em voga na Europa, Braga parece mais interessado em vincular-se à tradição do conto fantástico, pois intitula sua coletânea justamente de *Contos fantásticos*, o mesmo título das compilações francesas das narrativas de Hoffmann: *Contes fantastiques*.

A presença hoffmannesca mais notável na contística de Braga se dá em “A adega de Funck”, cujo subtítulo, “Conto fundado das notas de Hoffmann”¹¹, já aponta para uma vinculação direta à obra do alemão. Além disso, Sousa (1979, p. 67) afirma que o português segue o gosto do maravilhoso bizarro de Hoffmann não somente na narrativa anteriormente mencionada, mas também em “A ogiva sombria” e “O relógio de Estrasburgo”, ambas tendo como espaço a Alemanha.

Podemos complementar a postulação de Sousa (1979), afirmando que os contos de Braga não se aproximam aos de Hoffmann simplesmente pelo espaço alemão, mas também pela sugestão do pacto diabólico, tema de algumas narrativas hoffmannescas, como *Die Elixiere des Teufels (Os elixires do diabo)*. Todavia, no presente trabalho, não analisaremos estes dois últimos contos de Braga, porque acreditamos que a temática

11 Na primeira edição de *Contos fantásticos* (1865), o subtítulo é “Conto tirado das notas de Hoffmann”. Todavia, há uma mudança na segunda edição (1894) para “Conto fundado das notas de Hoffmann”.

diabólica não é exclusiva de Hoffmann, mas advém de uma tradição recorrente na literatura ocidental – o próprio romance *Os elixires do diabo*, de Hoffmann, dialoga com outras obras, sobretudo com *O monge*, do inglês Matthew Gregory Lewis (cf. FERREIRA, 2021, p. 4). Assim, Teófilo Braga pode ter utilizado temas comuns da literatura fantástica (e também da literatura gótica e de terror) como uma tentativa de vincular os seus próprios contos a essas tradições, indo além do modelo hoffmannesco.

Tal como algumas produções francesas, em “A adega de Funck”, Hoffmann é figurado como um personagem. Nesta narrativa, ele é convidado a passar alguns dias de descanso na residência de um de seus editores, Funck, na cidade de Bamberg, na Baviera; como indica o título, há uma adega com bons vinhos lá e, ao embriagar-se, Hoffmann é inspirado a escrever um conto.

Antes de apresentar o personagem ao leitor, o narrador faz uma teorização de alguns termos, como a ironia, o humor e o grotesco. A ironia é definida como a “impressão abrupta de uma ideia infinita que se compara com outra finita, cuja disparidade intuitiva desperta em nós todas as vibrações do sentimento cômico” (BRAGA, 1894, p. 118). Por sua vez, é por meio do cômico que se tem o grotesco, o qual “aparece-nos no mundo moderno como uma arma da burguesia contra a pressão do clero e as extorsões dos senhores feudais” (BRAGA, 1894, p. 118) e, por fim, o humor “contraria mesmo a expressão da ideia, de onde resulta uma monotonia triste” (BRAGA, 1894, p. 118). Os três conceitos sintetizam a obra fantástica de Hoffmann:

A imaginação de Hoffmann semelha um caleidoscópio onde estes três cambiantes do

sentimento se refletem, confundem, se cruzam em direções infinitas, formando um espectro a que chamamos o *fantástico*. A ironia, o humorismo e o grotesco sucedem-se, como fases da sua inspiração. Quando ele sente estas inversões do sistema nervoso, [...] o pensamento então dá forma a todas as vertigens; a dor toma a criação verbal, caprichosa; os retratos que ele faz são quase sempre caricaturas, a encarnação de um riso de desespero. (BRAGA, 1894, p. 119, grifos do autor)

Assim como no prólogo de *Contos fantásticos*, a caracterização de Hoffmann, em “A adega de Funck”, baseia-se na imagem romântica, moldada pela crítica francesa, que não só lhe considera um autor maldito, mas que também reconhece o humor e o grotesco como traços de sua obra. Especificamente neste conto, o alcoolismo e a loucura são os dois principais atributos de Hoffmann e, em conjunto, podem provocar a “inversão do sistema nervoso”, que, por sua vez, garante-lhe inspiração para suas composições, suposição apontada não só por Braga, mas por críticos diversos, os quais concluem que a vida desregrada do autor alemão motiva a escrita de textos fantasiosos. No texto, o apreço pela bebida é enfatizado por intermédio de uma citação atribuída a Hoffmann:

Funck tinha uma magnífica adega e lembrava-se perfeitamente daquelas expressões de Hoffmann: ‘Fala-se muito do entusiasmo que procuram os artistas no uso das bebidas fortes; citam-se músicos, poetas que não podem trabalhar senão assim; *eu não sei*, mas é certo que com esta feliz disposição, direi, quase sob a constelação favorável, em que se está quando o espírito passa da concepção à realização, as bebidas espirituosas aceleram a torrente das ideias’. (BRAGA, 1894, p. 120, grifos do autor)

Além da reprodução do imaginário comum, de que a bebida serviria como inspiração, o talento musical de Hoffmann e sua suposta loucura, possivelmente vinculada à virtuosidade, também são reproduzidos no conto de Braga: “[...] sentou-se ao piano. O frenesi da inspiração fazia-o percorrer desesperadamente o teclado. [...] Começou um canto com uma voz desentoadada, que fazia arrepiar os nervos; parecia que estava em delírio” (BRAGA, 1894, p. 121). Apesar de virtuoso, o artista alemão é caracterizado como um homem angustiado, com uma diversidade de sensações, e, para acalmar o “sistema nervoso”, o editor Funck sugere-lhe o vinho como remédio. Na adega, Hoffmann é tomado por uma “loucura de criança” (BRAGA, 1894, p. 123), e, lá, tem ideia para a composição de um conto:

E começou a cantar alguns trechos da sua ópera a *Ondina*, que só interrompeu para levar à boca o sifão de lata que estava mergulhado na pipa. Hoffmann tocava a realidade dos seus contos. [...] A noite corria tempestuosa e tétrica: os trovões rebentavam com uma detonação tremenda. Nos ares, coriscou um relâmpago repentino e veio iluminar com um clarão pálido o rosto dos dois amigos, que tocavam neste momento os copos espumantes. [...]

Hoffmann ficou deslumbrado com o fulgor instantâneo; tinha a mudez do terror.

– Em que pensas?

– Um conto, um conto horrível! (BRAGA, 1894, p. 124)

Braga evidencia o talento musical de Hoffmann, recuperando dados históricos, como a menção à ópera *Ondine* (1816), uma adaptação do conto de fadas homônimo, de Friedrich de la Motte

Fouqué. No trecho acima, a embriaguez é relacionada à inspiração, pois, quando bêbado, o artista estaria sentindo a “realidade dos seus sonhos”, uma associação cristalizada pela crítica – por exemplo, a sistematização feita por Bruno (1984) –, que tende a reconhecer a embriaguez de um personagem ou o despertar de um sonho como chaves para o fantástico.

O aspecto soturno da noite é outro elemento que remete à obra hoffmanesca. Para Remo Ceserani (2006, p. 77), a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo formam um sistema recorrente na literatura fantástica e, por isso, é a ambientação privilegiada por essas narrativas. Levando em consideração que o investigador italiano cita, como exemplo, as *Peças noturnas* (1817), de Hoffmann, fica evidente a apreciação pela noite nas produções do autor. Por sua vez, Braga ressalta os traços obscuros da noite, os quais contribuem para a construção do fantástico, pois é justamente após um trovão e um relâmpago que Hoffmann afirma ter ideia para um conto.

A história narrada pelo personagem Hoffmann, a Funck, baseia-se num acontecimento prosaico: uma jovem bela e triste se casa com um homem feio e ciumento – tal contraste sugere o grotesco. Hoffmann, que vira a moça com esse homem, acredita que a união é artificial, isto é, “um acordo de convenção ante a sociedade” (BRAGA, 1894, p. 125). Certo dia, a jovem começa a passar mal, e o marido “não poupava esforços para consolá-la com uma solicitude hipócrita” (BRAGA, 1894, p. 126). No leito de morte, a esposa revela não lhe ter sido fiel, e o marido confessa que a envenenara.

Apesar de a história deste casamento infeliz inspirar um “conto horrível”, a narrativa de Braga é encerrada com uma ponderação do

narrador, de que “Hoffmann não pôde tirar do conto a moralidade que se espera, e caiu, esquecido do mundo, entre os tonéis do seu amigo” (BRAGA, 1894, p. 126). Para Duarte (2013, p. 140), o desfecho sinaliza que o entusiasmo de Hoffmann pelo álcool seria contrário à moralidade.

Apesar de a história contada pelo personagem Hoffmann ser baseada num suposto acontecimento, a embriaguez seria a maior responsável pela criação literária e, muito provavelmente, como indica a conclusão, seria esperado de Hoffmann a retirada da moralidade (como o casamento por interesse, o adultério feminino e o feminicídio), podendo-se frisar, por outro lado, os traços grotescos dos personagens, uma característica do escritor, destacada por Braga, no início da narrativa.

No conto, a representação de Hoffmann é enviesada pela imagem distorcida da crítica francesa. Apesar disso, Braga também insere elementos da cultura portuguesa, como o consagrado vinho do Porto: “Funck tinha o mais excelente de todos os vinhos, como lhe chamava Hoffmann, o *Porto*, que no seu nome traz o segredo da sua força” (BRAGA, 1894, p. 120, grifo do autor), bebida responsável pela embriaguez de Hoffmann.

Pelo fato de o personagem Hoffmann narrar um caso que supostamente teria tido conhecimento, o conto de Braga dialoga com parte do imaginário da época, que afirma que o autor alemão “buscava o objeto de seus contos na própria imaginação, em velhas crônicas, ou nas observações da sociedade que frequentava. Desprezava o juízo crítico dos periódicos, e rara vez lia algum jornal” (BORDALO, 1857, p. 132). Assim, no conto de Braga, Hoffmann é

um observador da sociedade, por constatar uma irregularidade no casamento entre a jovem bela e o homem feio e por aproveitar o desfecho criminoso dessa união num conto.

O artigo “Ódio de inglês” (1874), de Gomes Leal, publicado na *Tribuna* e, posteriormente, inserido na segunda edição de *Contos fantásticos* (1894), de Teófilo Braga, serve como complemento ao conto “A adega de Funck”, pois Gomes Leal aprecia a narrativa de Braga e discorre sobre Hoffmann:

Num dos mais belos contos de Teófilo Braga, “A adega de Funck”, naquele diálogo entre o visionário e o amigo, achamos sempre um novo, melancólico e precioso sabor. Baseia-se o conto naquele amor do artista pela novidade dramática e singular que apresentam certas peripécias vulgares da vida real. Hoffmann mostra-se possuído da ideia de escrever um conto fundado numa aventura sinistra de um homem a quem a mulher confessa, na hora cheia de lágrimas de agonia, de o haver traído, e a que ele retribui sucessivamente com a fria e medonha confissão de a *haver envenenado*. (LEAL, 1894, p. 202, grifos do autor)

Assim como Braga, Gomes Leal destaca os dotes de observação do alemão, afirmando que ele guardava anotações que seriam utilizadas para a escrita de contos: “Hoffmann era um espirituoso observador, e [...] não criava – totalmente – as suas composições por muito estranhas que pareçam” (LEAL, 1894, p. 202). Tendo em vista que a observação da realidade serve como inspiração para os contos de Hoffmann, Gomes Leal, neste artigo, apresenta e traduz um texto inserido no livro *Les originaux de la dernière heure* (1862), de Émile Colombey, no qual consta uma história semelhante ao conto de Braga.

Por sua vez, a história coletada por Colombey é extraída de uma notícia do jornal *Gazette des Tribunaux* (1795), no qual um lorde rico, com um humor sombrio e feroz, assassina a sua esposa, uma dama caritativa e formosa. Sofrendo de dores, no leito de morte, a mulher confessa ter tido um caso amoroso com um antigo conhecido, e o marido, por ter tido conhecimento do adultério, assassina o amante e envenena a esposa e, na noite após a morte da mulher, comete suicídio.

Como são notáveis as semelhanças entre este relato e a narrativa contada pelo personagem Hoffmann, no conto “A adega de Funck”, uma hipótese possível é que, assim como Gomes Leal, Braga também tivera acesso ao livro de Colombey, uma obra francesa que fora publicada alguns anos antes de o autor português compilar a sua coletânea de contos fantásticos, e daí teria aproveitado o extrato criminoso, para compor uma narrativa metaliterária, pois Hoffmann poderia ter sido um possível leitor da notícia originalmente publicada na *Gazette des Tribunaux* e inserida na obra de Colombey, como sugere Leal:

Ora Hoffmann é muito provável que houvesse lido o célebre jornal, que trazia sempre dramas muito notáveis por aqueles tempos tão agitados de 1795, e muito mais notáveis especialmente para aquela imaginação ardente do poeta alemão: pois é certo que, na sua carteira, existiam muitos outros apontamentos como este [...]. Muitos dos seus contos tinham sido achados na conversa dos amigos, nos jornais, na rua e nas obras dos autores que lia. [...] O que Hoffmann faria com este terrível incidente, colhido na *Gazeta dos Tribunaux*, ou talvez na transcrição dos jornais alemães, deixo-o supor aqueles que têm admirado as visões terríveis

do alemão. Talvez um conto cheio de fantástica tristeza, como o D. Juan ou o Morgado?! (LEAL, 1894, p. 208)

Ainda que Hoffmann não tivesse sido leitor dessa notícia, para Gomes Leal, muitas de suas composições seriam semelhantes a ela, pois o alemão costumava reaproveitar em seus contos extratos de periódicos e de conversas cotidianas. Ademais, o ensaio de Leal é finalizado com o questionamento sobre o que o Hoffmann poderia fazer com o relato extraído do jornal, resposta que ficaria a cargo de seus entusiastas. Podemos supor que Braga faz o que um admirador de Hoffmann faria, isto é, apropria-se de um relato do qual o alemão supostamente poderia ter tido acesso e faz dele um personagem, como em outras narrativas europeias da época.

Por fim, é preciso enfatizar que nem todos os contos de Braga dialogam exclusivamente com a obra de Hoffmann, nem são estritamente fantásticos. Num breve inventário, constata-se alguns temas comuns do fantástico, como o suicídio feminino (“O véu” e “As asas brancas”), pactos diabólicos (“O relógio de Estrasburgo” e “A ogiva sombria”), intervenção atribuída a um santo (“A estrela d’alva”), a solidão, a desilusão e a infelicidade (“Lava de um crânio”, “O sonho de Esmeralda”, “Revelação de um caráter” e “O evangelho da desgraça”), mas também prevalecem-se temas metaliterários, dialogando com a cultura polonesa (“As águias do norte”), a literatura espanhola (“Beijos por facadas”) e a literatura alemã (“A adegas de Funck”); além de temas históricos, como a inquisição espanhola (“Um erro no calendário”), a diáspora judaica (“Rosa de Saron”) e a guerra civil entre os liberais e os miguelistas (“Os quatro filhos de Aymon”).

Parte considerável desta produção afasta-se da restrita acepção de fantástico, como a defendida por Todorov (2014), e pode não satisfazer as expectativas de leitura de um texto estritamente fantástico, pois, em alguns deles, prevalece-se o relato histórico em detrimento do insólito que, por sua vez, adquire diferentes feições, como sonhos e crimes. Assim, sob o adjetivo *fantásticos*, a coletânea de Braga abarca narrativas diversas, o que torna tal termo dúbio, pois ora estabelece contato com a tradição de Poe e de Hoffmann, ora é análogo à narrativa histórica ou até mesmo de assuntos diversos.

Todavia, o título da coletânea de Braga não é leviano, pois, conforme Castex, na primeira metade do século XIX, na França, “o adjetivo *fantástico* não define mais apenas o estranho clima onde se desenvolvem os contos de Hoffmann; ele é utilizado para todos os fins, nos mais diversos significados” (CASTEX, 1962, p. 65, grifo do autor, tradução nossa)¹². Ou seja, a utilização deste termo não remetia somente ao modelo hoffmannesco, mas também indiscriminadamente a textos com sentidos variados. Tal acepção parece justificar a escolha do título da coletânea de Braga, pois, apesar de demonstrar conhecimento e admiração pelos mestres do fantástico, como Hoffmann e Poe, também reúne composições variadas sob o título de *Contos fantásticos*.

Retomando a Gomes Leal, autor do artigo “Ódio ao inglês”, anteriormente mencionado, inferimos que, por comentar um conto de Braga, ele tinha um certo conhecimento da produção fantástica de seu país. Ademais, ajudou a divulgar Hoffmann em

12 No original: “l’adjectif *fantastique* ne définit plus seulement l’étrange climat où se déroulent les contes d’Hoffmann ; il est employé à tout propos, dans les acceptations les plus diverses” (CASTEX, 1962, p. 65, grifo do autor).

Portugal, uma vez que traduziu e compilou alguns de seus contos. Além de “Ódio ao inglês” (1874), o poeta português demonstra conhecimento sobre a vida e a obra do escritor alemão em outros textos, como “Do grotesco na arte”, publicado no jornal *O patriota* (1869), no qual considera Hoffmann, ao lado de outros artistas, como Sterne, Swift, Callot, Arnim, Heine e Poe, “escultores das formas ideais do belo horrível” (LEAL, 1984, p. 695). Ressalta-se que Hoffmann teria aproveitado em seus textos as composições grotescas de Callot:

É que Callot, o extravagante autor da *Tentação de Santo António*, influiu muito na imaginação impressionável e doentia do pobre sonhador de Berlim, e os demónios e as mulheres, e os monges pentagruélicos do gravador têm o direito incontestável da paternidade desses duendes, dessas virgens, desses truões e desses entes grotescos que povoam os mundos visionários de Hoffmann. E tanto me posso estribar nesta asserção que a primeira edição dos contos fantásticos de Hoffmann saíram [sic] com a epígrafe de composições à Callot, epígrafe revelativa das simpatias e tendências grotescas do autor do conselheiro Krespel e do corcovado Cinabre. Além disso, o próprio Hoffmann foi um desenhador extravagante, um pintor, um maestro de fantásticas imaginações. (LEAL, 1984, p. 695)

Gomes Leal evidencia o grotesco das produções hoffmannescas e sua vinculação ao fantástico. Como expomos anteriormente, diversos críticos ressaltam essas duas estéticas como representativas de Hoffmann – o próprio Braga, no conto “A adega de Funck”, enfatiza o grotesco como um atributo do fantástico. Percebe-se que, muitas vezes, estas duas categorias são tidas como equivalentes, e, segundo

Miraglia (1997, p. 120), o artigo “Do grotesco na arte” sintetiza a sobreposição entre o fantástico e o grotesco, uma vez que Leal considera que tais escritores:

Agarram-nos pelo nosso orgulho e pelas sequiosas curiosidades do desconhecido, transpõem conosco as montanhas alpestres, os rochedos pensativos e os píncaros virgens coroados das neves polares onde nunca roçaram as asas das águias, e, no vertiginoso das sumidades do ideal, rasgam-nos em roda os horizontes descobertos [...] Como Leonor da balada alemã, levam-nos na garupa do seu cavalo fantástico e fendem conosco os ares no seu caminho da noite. As paisagens em roda são mortas, as árvores geladas e magras abanam e rangem como esqueletos às últimas ventanias do inverno. [...] Os habitantes destes países fantásticos têm a cor triste e doentia que dão as faculdades e as aspirações concentradas. Às vezes, corta o ar uma gargalhada que nos retine nos abismos da alma. É uma dor ou um grande crime. Uma alma que caiu, ou um relâmpago de um punhal que iluminou a penumbra de uma rua escura e sórdida. Seguindo estes homens, depois de vos estiolarem as ilusões e as alegrias, depois de vos terem derrancado as sensações da alma e arvorado em vós a religião da histeria, depois de vos auscultarem o peito e vo-lo sentirem morto e vazio de afeições, ó vós que viajastes com eles através desses mundos do mal, não julgueis que vos tornarão a restituir honestamente onde vos tomaram. [...] Como um guia que tomásseis para vos guiar nas espirais tortuosas de uma torre vertiginosa; e que, no fim, vos mostrasse o rosto, que embaixo vos pareceu composto e sisudo, desfigurado agora por trejeitos e franzido por um riso medonho e sem ideia, e vos saiu por fim das suas palavras cordatas e das suas

indicações avisadas um doido disforme e furioso; assim, o escritor ri-vos ceticamente em face e faz-vos medir a altura da torre a cuja altura vos guindou, despenhando-vos nos abismos sem fundo da crença e do desespero. (LEAL, 1984, p. 696-697)

O trecho acima ilustra o entendimento de Gomes Leal acerca do grotesco. De acordo com o poeta, a obra dos autores do grotesco conduz o leitor ao desconhecido. Por meio de metáforas, esse percurso (análogo ao fantástico) é perpassado por acontecimentos inusuais, soma-se a isso, o riso, a gargalhada e o disforme, características usualmente vinculadas ao grotesco, e, no fim da narrativa, não é possível ao leitor retornar à sua condição inicial. Por seu turno, Miraglia sintetiza que o conto fantástico, para Gomes Leal, é uma viagem para outra dimensão, que “embora pareça conduzir o leitor para lugares aparentemente irrealis, imaginários, absurdos, tem a finalidade de lhe fazer conhecer a verdadeira essência da realidade humana: ela própria dir-se-ia fantástica ou grotesca” (MIRAGLIA, 1997, p. 122).

Este mesmo pesquisador recomenda que o artigo de Gomes Leal seja cotejado com um texto de Pinheiro Chagas, publicado no jornal *O panorama* (1868), por apresentar uma definição divergente acerca do fantástico. Num dos folhetins que compõem a série “Poetas e prosadores”, Pinheiro Chagas apresenta ao leitor a obra *A morta*, de Ernesto Marecos, e faz a seguinte apreciação crítica:

Que estranho assunto foi pois o sr. Ernesto Marecos escolher para apresentar ao público! Um homem que, desiludido e descrente, vai ser por vocação guarda de um cemitério! Que se apaixona por uma formosa morta, formosa, mesmo na sua palidez sepulcral! Que passa com ela uma noite de

amor na capela funerária! Que a enterra enfim, e que vai junto da sepultura anhelar por que Deus o chame a unir-se com a finada que ainda estremece! Que vê uma noite os mortos levantarem-se dos túmulos e divagarem pelas lamedas do cemitério, tão sem cerimônia como se estivessem no passeio da Estrela! E que enfim consegue aquilo por que tanto anseia, morrendo debruçado sobre a sepultura da sua fúnebre amante! Isto era assunto, que um poeta alemão lhe invejaria! Que soberbo conto para Hoffmann! Como ele desenrolaria ali as suas procissões de espectros! Que cenas de horror nos pintaria! Como nós percorreríamos, pávidos e arrastados pelos cabelos, todas as vezes desse fantástico mundo que a musa germânica tão bem conhece! Como ele banharia os túmulos de luar pálido e frouxo! E como, nessas páginas de arrepiar, se reproduziria mais uma vez o quadro predileto das velhas catedrais alemãs, a *Dança dos mortos* de Holbein. (CHAGAS, 1868, p. 139)

Destaca-se a estranheza das temáticas do poema – a necrofilia e a vida dos mortos –, que são recorrentes da literatura fantástica (cf. CESERANI, 2006, p. 80; TODOROV, 2014, p. 147). Apesar disso, o ensaísta deprecia a obra de Marecos, por ela não conter elementos necessários para a acentuação do efeito fantástico. Por outro lado, reconhece-se o talento de Hoffmann, pois estes temas lhe renderiam uma obra valorosa, que apresentaria os elementos necessários para o fantástico, como o horror e o medo, típicos dessas produções, e que não são destacados no poema de Marecos. Em outras palavras, o fantástico, para o articulista, não se relaciona apenas às escolhas temáticas, mas também à construção da narrativa, que deve causar certos efeitos no leitor.

De acordo com Pinheiro Chagas, a temática do poema de Marecos não é propriamente portuguesa, dado que o país é ensolarado e meridional; ao contrário, o assunto seria “mais próprio da musa sombria de Burger, ou da pena caprichosa, extravagante, e friamente lúgubre de Hoffmann ou de Archim d’Arnim” (CHAGAS, 1868, p. 138). Ao fazer o contraste entre a claridade do clima português e os temas sombrios alemães, Pinheiro Chagas condena Marecos por não reforçar o aspecto noturno: “vai a enegrecer o horizonte, e o horizonte ilumina-se-lhe [...] vai o poeta semeando o terreno de pérolas, e de diamantes” (CHAGAS, 1868, p. 139). A escuridão, portanto, é um dos atributos desejáveis ao fantástico, segundo o autor.

Ao comentar sobre a noite de profanação na capela de *A morta*, Pinheiro Chagas afirma que tal passagem não apresenta “delírio, nem sobrenatural, nem fantástico” (CHAGAS, 1868, p. 139), que poderiam garantir a manutenção dos efeitos almejavéis no leitor. Ao fazer o comentário da cena, Chagas esclarece o que entende por fantástico:

Não estranharia a cena, se o poeta me houvesse transportado já para a esfera do fantástico, se eu, arrancado da realidade, estivesse pairando nesses mundos vagos e nebulosos em que tanto se compraz a imaginação dos poetas do norte, e em que não há extravagâncias que não possamos admitir, horrores que nos façam estremecer. Mas o sr. Ernesto Marecos não saiu da esfera do possível, não sentiu nem nos fez sentir esses delírios sombrios em que se parece resumir a vida intelectual dos homens como Hoffmann ou João Paulo, e a cena de amor com a morta na capela, assim apresentada de súbito, sem cenário próprio, sem preparativos,

sem que nem o leitor, nem o autor, nem o herói se além para as regiões fantásticas, parece-nos efetivamente uma profanação, e um sacrilégio. (CHAGAS, 1868, p. 139)

Na concepção do comentador, o fantástico se opõe à realidade cotidiana, isto é, o leitor deve ser conduzido a um mundo no qual tudo é possível, mas, para isso, deve haver outros atributos, como a construção do cenário, que deve preparar o leitor para a irrupção insólita. Em outros termos, “não é a temática em si [...] que choca o leitor, mas a maneira de a apresentar, e o espaço, a dimensão onde toda a ação narrativa se desenrola” (MIRAGLIA, 1997, p. 121). Apesar de algumas divergências acerca do fantástico, Gomes Leal e Pinheiro Chagas, ao definirem essa estética, norteiam-se pela obra de Hoffmann, o que reforça que os escritores da época o viam como uma referência e um modelo a ser seguido.

Composta, predominantemente, por contos publicados em periódicos no decorrer da década de 1860, *A lenda da meia-noite* (1874) é uma obra ficcional de Pinheiro Chagas com cinco narrativas intercaladas por uma moldura, na qual os personagens estão reunidos num casarão antigo, sob forte chuva, e contam histórias insólitas (os cinco textos reunidos). Autor (2021), ao analisar a moldura da obra, verifica que Hoffmann é um dos modelos para a delimitação do fantástico, pois as histórias narradas pelos personagens trazem alguns elementos típicos de seus textos, como a ambientação noturna. A contação de histórias inclusive é motivada pelo aspecto soturno da noite, que remete à paisagem alemã: a personagem Isaura, uma moça pálida, sente medo das trovoadas e comenta que o clima lembraria uma noite de lenda alemã e, a partir

dessa afirmação, tem-se uma discussão sobre o fantástico. Por sua vez, para outro personagem, o vento não seria o único constituinte das lendas germânicas, pois faltariam a elas “a chuva, a trovoada, a neve e muitos outros acessórios” (CHAGAS, 1874, p. 7).

Os personagens concluem que a constituição do cenário e o medo seriam necessários para o conto fantástico. Inclusive, uma das histórias contadas, “Memórias de uma bolsa verde”, no qual uma bolsa narra sua vida a um escritor, é criticada e desprezada, pois, segundo os ouvintes, tal texto não seria fantástico: “Então isto é um conto fantástico? Você nunca leu Hoffmann? Você nunca leu Carlos Dickens? [...] Então onde há aqui espectro? Onde há visão? Onde há os terrores legendários da meia-noite?” (CHAGAS, 1874, p. 202).

Conforme Autor (2021, p. 31), o trecho acima reforça as expectativas de leitura que os personagens têm acerca de um conto fantástico. Hoffmann é referido, ao lado do inglês Charles Dickens, autor de narrativas fantásticas fantasmagóricas, como um dos modelos. Assim, de acordo com essa concepção, o texto fantástico deve privilegiar o noturno e a meia-noite (hora em que geralmente ocorrem os eventos insólitos), as tempestades e os fantasmas. Portanto, grande parte das considerações feitas por Pinheiro Chagas, no artigo “Poetas e prosadores”, são replicadas na narrativa-moldura da coletânea *A lenda da meia-noite*, pois, a partir dos comentários dos personagens, percebe-se que a ambientação noturna, o cenário, e o medo são esperados numa narrativa fantástica.

Cabe ainda enfatizar que o medo, apesar de estar frequentemente ligado ao fantástico, não é uma condição

necessária dele (cf. TODOROV, 2014, p. 41), pois ele também é utilizado na literatura gótica e de horror: “a escola gótica procurava excitar terror (pelo manobrar do misterioso e do sobrenatural e pela alimentação constante da expectativa — *suspense*)” (SOUSA, 1979, p. 7, grifo da autora). Assim, observa-se uma confluência entre diferentes estéticas na concepção de Pinheiro Chagas, pois, para ele, seria esperado do fantástico “páginas de arrepiar” e “horrores que nos façam estremecer”, características também associadas a outras estéticas. Apesar de esses atributos serem utilizados em *A lenda da meia-noite*, há uma quebra de expectativa em parte dos contos narrados pelos personagens, pois alguns deles, como o já mencionado “Memórias de uma bolsa verde”, não só não provocam o medo no leitor, como também são entediantes, pois alguns ouvintes dormem ou bocejam durante a leitura. Assim, Pinheiro Chagas, nesta obra, satiriza sua própria definição de fantástico.

Por sua vez, Álvaro do Carvalho é outro autor que toma ocasionalmente uma postura satírica em relação à literatura de horror em seus contos (cf. SOUSA, 1979, p. 60) e, particularmente, em “Os canibais”, utiliza um tema hoffmannesco: o autômato. A personagem Margarida, após se casar com o Visconde de Aveleda, descobre que o marido é “uma réplica da fantástica Olympia criada por Hoffmann” (CARNEIRO, 1992, p. 57), do consagrado conto “Der Sandmann” (“O homem-areia”):

- Mas quem és tu, quem serás tu?
- Vem perguntá-lo ao contacto do meu corpo inanimado e frio, como o de um defunto. Receias? [...]
- Pois que és, desgraçado?
- Uma estátua.

Por absurda, que parecesse a resposta, acompanhara-o tão firme acentuação de verdade, que só de si fora bastante a enrodilhar três sábios e um compêndio de lógica, e sobretudo o mais incrédulo e chegado parente de S. Tomé. (CARVALHAL, 2004, p. 250-251)

Concordamos com Miraglia (2004b, p. 311) que, apesar de insólita, a estátua viva não provoca estranheza, mas naturalidade. Em contrapartida, no conto de Hoffmann, o personagem Nathanael reage com horror, provocando-lhe loucura momentânea, ao descobrir que Olímpia, por quem estava apaixonado, é uma boneca: “Petrificado estava Nathanael. Mais que claramente vira que o rosto pálido de morte de Olímpia era de cera, desprovido de olhos, em seu lugar, fundas cavidades! Era uma boneca sem vida. [...] A loucura agarrou então o jovem [...]” (HOFFMANN, 2017, p. 111). Apesar do parentesco entre as duas narrativas, há nelas efeitos distintos: no conto alemão, o insólito é intensificado; por sua vez, ele é naturalizado no conto português, motivado pelo tratamento jocoso ao tema hoffmanniano.

Ademais, Carvalhal não estabelece contato com a obra de Hoffmann somente pela temática, mas pelo modelo do conto fantástico. Em “Os canibais”, tem-se interrupções frequentes do narrador e, numa delas, Hoffmann e Poe são citados: “Um conto! Chama-se isto um conto! Dos que se dizem nos serões de inverno com pasmo das imaginações rudes ou infantis, poderá ser. Mas conto para gente fina e séria, para gente, que sabe de cor Edgar Poe e Hoffmann! Oh, oh!” (CARVALHAL, 2004, p. 253). Apesar de estarmos comentando brevemente a narrativa de Carvalhal, enfatiza-se que, mesmo com a sátira, ela estabelece contato com

o universo do fantástico pela temática em si e pela metaliteratura, isto é, o desejo expresso do narrador em vincular-se à tradição do conto, mais precisamente, aos modelos de dois consagrados autores fantásticos.

Por fim, comentaremos parte da produção de Eça de Queirós, compilada em *Prosas bárbaras*. Jaime Batalha Reis afirma que, na época da publicação dos folhetins, isto é, na década de 1860, Eça era leitor de vários escritores estrangeiros, sobretudo dos alemães:

Os escritores de cuja frequência eu posso dar testemunho – foram, principalmente, Henrique Heine, Gerardo de Nerval, Júlio Michelet, Carlos Baudelaire; mais distintamente, ou mais em segunda mão, Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Arnim, Pöe, e envolvendo tudo poderosamente, Vítor Hugo. (REIS, 2004, p. 177-178)

O depoimento de Batalha Reis comprova a importância do romantismo alemão e mais precisamente do fantástico, pois, segundo ele, “a França [...] recebeu, em grande parte, a sua *Literatura fantástica* da Alemanha. Da Alemanha, por intervenção da França, a recebeu Portugal. Teve ela, de 1866 a 1867, em Eça de Queirós o seu mais genial representante” (REIS, 2004, p. 177, grifos do autor). Em *Prosas bárbaras*, fica evidente o destaque da literatura alemã, pois Eça situa alguns de seus textos naquele país, como “O Senhor Diabo”, no qual se aborda um pacto diabólico.

No texto “Sinfonia de abertura”, Eça faz uma apreciação crítica do personagem D. Juan, comentando sobretudo a peça *Don Juan*, de Molière, e a ópera *Don Giovanni*, de Mozart, e ao fazer o cotejo, lembra que o conto “Don Juan”, de Hoffmann, “é a revelação do poema de Mozart” (QUEIRÓS, 2004, p. 71). Para além deste

folhetim, os temas musicais são recorrentes em *Prosas bárbaras* e é por meio deles que Eça estabelece contato com Hoffmann, ainda que indiretamente.

Em “A ladainha da dor”, há pintores e músicos virtuosos, que sofrem com uma suposta loucura e que vivem à margem da sociedade. Este perfil remete a uma famosa criação de Hoffmann: o personagem Kreisler, que, segundo Karin Volobuef (2009), tornou-se famoso no cenário cultural oitocentista, por representar o “músico temperamental, dedicado exclusivamente à sua arte e alheio aos aspectos práticos da vida – o que contribuiu para a imagem do artista romântico exacerbado, mito que Paganini personificou com perfeição” (VOLOBUEF, 2009, p. 10-11). É interessante a pesquisadora vincular a criação de Hoffmann ao músico genovês Niccolò Paganini, um artista virtuoso, cujo talento foi relacionado a diversas lendas, como o suposto pacto diabólico e a possessão. Em *Prosas bárbaras*, o consagrado musicista é mencionado em algumas narrativas e é personagem central de “A ladainha da dor”, que dialoga com *Noites florentinas* (1837), do alemão Henrich Heine, e com *Les soirées de l’orchestre* (1852), do francês Hector Berlioz.

Autor (2019) estuda como Eça de Queirós estabelece contato com essas duas obras estrangeiras, concentrando-se nos elementos insólitos de “A ladainha da dor”, um texto estruturado em duas cartas trocadas entre o personagem Berlioz e o pintor Lyser, além de uma terceira parte narrada por um personagem anônimo. Um dos principais assuntos é a relação entre estes personagens e o músico Paganini. Neste texto, os artistas são caracterizados por perturbações psicológicas, que se assemelham à loucura: o músico

Berlioz fica perturbado após ouvir uma música sobrenatural, supostamente tocada pelo fantasma de Paganini, após a morte do genovês. Por sua vez, depois da morte da irmã, o pintor Lyser fica louco e acredita ter pintado um retrato de Paganini, guiado pela mão do Diabo. Tais perturbações evidenciam que os artistas são deslocados da racionalidade e são movidos por valores idealistas, o que, de certa forma, vai ao encontro das considerações de Volobuef (2009), acima mencionadas, acerca do personagem Kreisler.

Ainda que Hoffmann seja, para Eça, um autor de “segunda mão”, segundo o testemunho de Batalha Reis, o diálogo com a obra do alemão fica sugerido pela utilização do artista exacerbado. Ademais, há um eco hoffmannesco na maneira como ele insere o insólito em “A ladainha da dor”. Quando o personagem Berlioz, após voltar de um passeio de barco na cidade de Nice, fica sabendo que Paganini se encontra morto naquela região, ouve o gemido de um instrumento musical, que lhe causa medo:

Fui amedrontado ao meu antigo balcão gótico e olhei pelas transparências doentias da noite. Nada. [...] Eu não te sei dizer o que era aquela música sobrenatural, elegíaca, selvagem, trágica, suave, e escarnekedora. [...] Ninguém me pode tirar do coração, que foi a alma de Paganini que [...] veio dizer o adeus da música ao seu velho amigo. (QUEIRÓS, 2004, p. 100-101)

O evento insólito é motivado pela ambientação noturna e sombria da casa e pelo barulho das ondas. Autor (2019) ressalta que há um acontecimento bastante similar na obra do francês Berlioz. Todavia, este escritor minimiza o insólito, pois dá uma explicação racional: o som ouvido pelo personagem é uma

serenata tocada por um senhor. Por outro lado, Eça deixa o episódio mais fantástico, pois hesita entre uma explicação racional e outra sobrenatural. Batalha Reis comenta que “depois de contar o episódio que realmente nada tem de fantástico, Berlioz escreve: ‘Supposez Théodore Hoffman à ma place: quelle touchante et fantastique élogie il eût écrite sur ce bizarre incident’¹³. Foi o que fez Eça de Queirós” (REIS, 2004, p. 179). Portanto, leitor de Berlioz e de Hoffmann, Eça aproveita, em “A ladainha da dor”, a sugestão do escritor francês e dá um tratamento fantástico à cena, como daria o alemão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora sua obra não seja estritamente fantástica, Hoffmann tem seu nome enraizado à tradição do conto fantástico oitocentista. Além de seus diversos talentos – música, desenho e escrita –, a áurea de sua fama também se vincula à imagem cristalizada e distorcida de um autor maldito, na qual se predomina a fantasia exacerbada de suas produções e os traços grotescos de seus personagens. Tais características foram privilegiadas pela crítica francesa e replicadas pelos portugueses.

Sem esgotar as fontes, evidenciamos que Hoffmann tem um papel de destaque no desenvolvimento do conto fantástico da segunda metade do século XIX em Portugal. Apesar de o gênero ter sido manifestado antes da década de 1860, os críticos tendem a concordar que o fantástico tenha prosperado nessa década naquele país, sobretudo com as produções de Teófilo Braga, Álvaro do Carvalho e Eça de Queirós, uma conclusão que não parece

13 Tradução do original: “Imagine Theodore Hoffmann em meu lugar: que elegia comovente e fantástica ele teria escrito sobre este estranho incidente!”.

arbitrária, pois a partir do levantamento das narrativas e das críticas dessa época, constata-se que, tanto os escritores quanto os comentadores vinculam esses textos à tradição iniciada por autores estrangeiros, principalmente Hoffmann e Poe.

Usualmente, os estudiosos reconhecem que o alemão tenha predominado na primeira parte do século XIX, enquanto o estadunidense, na segunda metade. Todavia, esses dois são recebidos simultaneamente pelos contistas portugueses, tornando complexa a precisão das delimitações de fontes e influências. A nosso ver, é mais relevante mostrar os sentidos que a recepção de determinado autor recebe nesse novo contexto. Diante disso, no presente trabalho, apresentou-se uma amostra de como Hoffmann é recebido em Portugal num período específico e qual a sua relevância para o fantástico português.

Conclui-se que os escritores viam nele um modelo a ser seguido e, por isso, utilizavam procedimentos e temáticas típicas de suas produções. Assim, Hoffmann é sinônimo de fantástico, de grotesco e de ironia, atributos replicados e evidenciados nos textos narrativos e críticos. Em outros termos, o fantástico é moldado pela produção de Hoffmann e, para um texto ser identificado como tal, é desejável que ele apresente essas características.

Todavia, a contística fantástica portuguesa do período analisado é complexa, pois o sentido de fantástico não é estritamente hoffmannesco, mas pode receber um valor próximo ao da narrativa histórica, ter outros autores como modelo, ou até mesmo tratar de assuntos diversos. Ainda que não entremos na polêmica de delimitar os contornos do fantástico, indo além das basilares concepções todorovianas, arriscamos a afirmar que essa

modalidade, pelo menos na época abarcada por essa pesquisa, deve ser compreendida como um prisma, no qual cada face reflete uma perspectiva, uma vertente. A discutida aqui é apenas uma delas.

REFERÊNCIAS

- BATALHA, Maria Cristina. A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa. *Alea*. Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 257-272, 2003.
- BATALHA, Maria Cristina. Introdução. In: BATALHA, Maria Cristina (Org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 9-19, 2011.
- BORDALO, Francisco Maria. Hoffmann!. *O panorama*. Lisboa, v. XIV, 1º da 4ª série, n. 11, p. 85-86, março, 1857. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1857/Marco/N11/N11_master/OPanorama1857N11.pdf. Acesso em: 31 maio 2021.
- BORDALO, Francisco Maria. *Hoffmann! O panorama*. Lisboa, v. XIV, 1º da 4ª série, n. 17, p. 130-132, abril, 1857. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1857/Abril/N17/N17_master/OPanorama1857N17.pdf. Acesso em: 31 maio 2021.
- BRAGA, Teófilo. *Contos fantásticos*. 2.ed. correta e ampliada. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1894.
- BRUNO, Sampaio. O conto fantástico. In: BRUNO, Sampaio. *A geração nova: ensaios críticos – os novelistas*. Porto: Livraria Chardron, p. 93-105, 1984.
- CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 9-18, 2004.
- CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira. *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1992.
- CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1962.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro. Poetas e prosadores. *O panorama*. Lisboa, v. XVIII, 3º da 5ª série, n. 18, p. 138-140, 1868. Disponível em: <http://>

hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1868/N18/N18_item1/P2.html. Acesso em: 30 jun. 2021.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. *A lenda da meia-noite*. Porto: Livraria Moré, 1874.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

DUARTE, Noélia de Lurdes Vieira. *O conto literário: a memória da tradição*. 2013. 332f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.3/2573>. Acesso em: 14 jun. 2021.

FERREIRA, Cid Vale. Apresentação. In: *A GARRAFA de Santo Antão; ou, o vinho do Diabo!* São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, p. 3-8, 2021.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

LEAL, Gomes. Ódio de inglês. Comentários ao conto do Sr. Teófilo Braga. In: BRAGA, Teófilo. *Contos fantásticos*. 2.ed. correta e ampliada. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, p. 201-208, 1894.

LEAL, Gomes. Do grotesco na arte. In: DELILLE, Maria Manuela Gouveia. *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 688-699, 1984.

MIRAGLIA, Gianluca. Gomes Leal e o fantástico. In: MIRAGLIA, Gianluca. *Língua e Cultura*, n.5/6, p. 118-135, 1997.

MIRAGLIA, Gianluca. Nótula sobre a recepção de E. T. A. Hoffmann no Romantismo português. In: *Anais Série Línguas e Literatura*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, vol. III, p. 181-192, 2004.

MIRAGLIA, Gianluca. Álvaro do Carvalho. In: CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 267-320, 2004.

MOISÉS, Massaud. *O conto português*. São Paulo: Cultrix, 1985.

QUEIRÓS, Eça de. *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

REIS, Jaime Batalha. Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. In: QUEIRÓS, Eça de. *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 165-198, 2004.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SCOTT, Walter. On the supernatural in fictitious composition, and in particularly in the works of E.T.W. Hoffmann. *Art & Popular Culture*. Londres: v. I, n. 1, p. 60-98, 1827. Disponível em: http://www.artandpopularculture.com/On_the_Supernatural_in_Fictitious_Composition. Acesso em: 20 maio 2021.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O horror na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VOLOBUEF, Karin. Introdução. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. São Paulo: Hedra, p. 9-18, 2009.

10

SANGUE E AREIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE E.T.A. HOFFMANN E MANUEL TEIXEIRA-GOMES

Felipe M. Guerra

*Recebido em 22 jun 2021.**Aprovado em 19 jun 2022.***Felipe M. Guerra**

Mestrando em Comunicação e Gestão de Indústrias Criativas, Letras, pela Universidade do Porto, Portugal. Mestre em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8707062912772224>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5960-2060>

E-mail: felipemguerra@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo propõe uma análise comparativa entre os contos “Der Sandmann” (1816), do alemão Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.) Hoffmann, e “Sede de sangue” (1909), do português Manuel Teixeira-Gomes. Embora tenham propostas narrativas e estilos diferentes, procura-se identificar um diálogo entre ambas as histórias, especialmente a forma como abordam a prática do voyeurismo.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Literatura Fantástica. E.T.A. Hoffmann. Manuel Teixeira-Gomes. Voyeurismo.

Abstract: This article proposes a comparative analysis between the short stories “Der Sandmann” (1816), by German author Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.) Hoffmann, and “Sede de sangue” (“Blood thirst”, 1909), by Portuguese author Manuel Teixeira-Gomes. Although they have different

narrative proposals and styles, the aim is to identify a dialogue between both stories, especially the way they approach the practice of voyeurism.

Keywords: Portuguese Literature. Fantastic Literature. E.T.A. Hoffmann. Manuel Teixeira-Gomes. Voyeurism.

INTRODUÇÃO

O alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) e o português Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941) viveram em dois séculos diferentes e aventuraram-se por diversas áreas. Hoffmann dedicou-se à pintura, ao teatro, à crítica musical e à própria música, embora hoje seja mais lembrado pela sua produção literária. Teixeira-Gomes foi obrigado a abandonar a escrita para dedicar-se à Revolução Republicana¹, elegeu-se Presidente da República em 6 de agosto de 1923, mas abandonou o cargo antes do fim do mandato, em 1925, para voltar a escrever e publicar.

Hoffmann atualmente é considerado um dos expoentes do Romantismo e o pai do moderno conto de horror, enquanto Teixeira-Gomes não é particularmente conhecido pelo *fantástico*, embora pelo menos quatro de seus contos tragam elementos de fantasia.

Um deles é “Sede de sangue”. Escrito em data ignorada, “Sede de sangue” é o quinto dos sete contos reunidos na coletânea *Gente singular* (1909). As outras histórias do volume fazem um retrato bem-humorado da sociedade portuguesa da época, mas seus personagens enfrentam situações banais e realistas. “Sede de sangue”, por outro lado, destoa do conjunto ao apresentar uma ameaça sobrenatural: um vampiro.

1 Revolução organizada pelo Partido Republicano em outubro de 1910 para destituir a monarquia constitucional e implantar um regime republicano em Portugal.

Embora a figura do vampiro tenha se popularizado a partir de 1897 graças a *Drácula*, de Bram Stoker, criaturas redivivas que saem do túmulo para se alimentar de sangue humano já apareciam com alguma frequência no folclore da Europa Oriental e até mesmo na literatura (o poema “Thalaba, o Destruidor”, de Robert Southey, é de 1801; a novela *O Vampiro*, de John Polidori, foi publicada em 1819).

Porém o aspecto mais curioso do conto português não é a presença de um vampiro, e sim o comportamento de seu protagonista-narrador – um *voyeur* confesso. Apesar de separados por quase um século, o personagem principal de “Sede de sangue” lembra de certa forma Nathanael, o protagonista de “Der Sandmann” (“O Homem da Areia”, em português), uma das histórias mais famosas de Hoffmann, escrita em 1816 e publicada em 1817 na coletânea *Die nachtstücke*.

Hoje é ignorado se Teixeira-Gomes conhecia o conto de Hoffmann. Coincidentemente, “Der Sandmann” voltou a ser muito discutido em 1919, dez anos depois da publicação de *Gente singular*, graças a um famoso ensaio de Sigmund Freud que analisava os principais temas da história do autor alemão.

De todo modo, é possível identificar semelhanças muito interessantes entre os contos de autores tão diferentes.

O PRAZER DE ESPIAR EM “SEDE DE SANGUE”

O conto de Manuel Teixeira-Gomes é um relato em primeira pessoa de um narrador anônimo sobre um episódio que teria acontecido seis anos antes. O narrador se apresenta como um capitão do exército reformado e anuncia estar definindo de

tédio. Procurando manter-se ativo – ou apenas para justificar sua curiosidade natural –, ele é correspondente do *Actualidade*, “o diário mais lido na capital” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 186), mas seu trabalho se limita a fazer registros burocráticos como chegadas, partidas, nascimentos e óbitos.

O drama começa com a chegada do Sr. Trovas à vizinhança. Ele é um comerciante de reputação duvidosa, casado com uma ex-prostituta chamada Balbina Catada. No passado o casal possuía um estabelecimento de má fama na Ribeira, onde explorava a prostituição, e agora decide abrir uma venda em frente ao imóvel onde o protagonista tem seu escritório.

O deleite do narrador é perceptível:

Do meu escritório, pois, via-se o que ia por casa dos Trovas em condições comparáveis às de um espectador, oculto na sombra do seu camarote, a quem nada do que se passa no palco escapa, e escusado será ajuntar com que vigilante cuidado os observei desde que os tive ali à mão. (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 193-194)

Ele toma partido da situação para investir seu tempo ocioso espiando o vaivém no comércio de Trovas de maneira praticamente obsessiva. Finalmente, enxerga pela porta da taverna “uma criatura de todo em todo extraordinária” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 201). Trata-se de uma rapariga de longos cabelos negros, que fuma sem parar e fala espanhol, e portanto é identificada pelo narrador simplesmente como “cigana”. Incapaz de desviar o olhar do estabelecimento do outro lado da rua, o narrador destaca que, certa noite, a rapariga anuncia de maneira misteriosa a um cliente: “Minha vida está

por um fio: não tarda muito que não venha alguém beber-me o sangue” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 204).

Um tom de estranheza começa a sobressair, obliterando o foco inicialmente mais satírico e erotizado da narrativa. A procedência da cigana é um mistério. Quando o narrador questiona Trovas sobre a mulher, este responde que a cigana veio bater-lhe à porta certa madrugada “sem trazer mais roupa do que a do corpo, oferecendo-se por poucos dias e dizendo sempre que se não admirassem se aparecesse alguém para lhe beber o sangue” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 205). Trovas não sabia de onde era nem de onde vinha, mas a roupa da mulher “cheirava a estevas”². Segundo pontua o narrador, “poucos dias tarda que não seja o característico cheiro de defuntos” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 206).

Certo dia, mesmo distante da janela, o protagonista segue exercendo a prática do voyeurismo na rua ao espiar uma mulher que caminha pela avenida. É quando repara em um misterioso indivíduo cuja descrição entra no campo do horror/fantástico:

Era enorme; era monstruoso! O arcabouço maciço, redondo, com proporções de mó de moinho; os braços grossíssimos, como troncos d'árvore articulados, encurvavam-se a miúdo e ligavam as mãos com um jeito de formidável turquês que se fecha para esmagar qualquer coisa; e as esgalgadas pernas de uma tão maravilhosa elasticidade que só as feras assim as têm. Mas o rosto, então, apavorava: lívido, golpeado pelo farto bigode preto, que lhe caía em compridas,

2 Planta arbustiva de flores grandes e brancas cuja resina aromática (o ládano) é empregada na produção de fármacos e perfumaria. Antigas tradições portuguesas associavam a flor à morte e ao sobrenatural: as manchas cor-de-sangue nas suas pétalas teriam surgido dos pingos do sangue de Jesus Cristo no caminho ao Calvário, por isso costumava-se plantar ou colocar estevas à porta das casas para afastar almas penadas e mau agouro.

agudas pontas dos dois lados do queixo, e sob as hirsutas sobrancelhas, na profundidade das órbitas cavernosas, ardiam-lhe os olhos desvairadamente. (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 209)

Assombrado por um “violentíssimo rebate de temor e de curiosidade” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 210) – quando novamente parece tentar justificar sua propensão a espiar/perscrutar a vida alheia –, o narrador resolve seguir o homem misterioso, mas perde-o de vista próximo a um cemitério (outra pista de que a narrativa se encaminha para o fantástico).

Naquela noite, de volta à janela do seu escritório, o narrador surpreende-se ao testemunhar o mesmo sujeito chegando à taverna do Trovas. A cigana acompanha o desconhecido pelo rumo da baía, e neste momento o protagonista assume seu papel de mirone e resolve seguir o casal – quiçá na esperança de observar aquele “algo mais” que não consegue ver no interior do negócio vizinho.

Aquilo que o narrador testemunha à distância na praia (e descreve ao leitor) a princípio lembra uma relação sexual, mas logo se revela um crime violento:

Os dois corpos estorciam-se um sobre o outro e percebia-se claramente que o monstro beijava com fúria a cigana e, sem lhe despegar os lábios do pescoço, como que lhe sorvia a vida grandes haustos. Mas pouco a pouco o silêncio fez-se, absoluto; nem a respiração se lhes distinguia: dir-se-ia que na crise do gozo os dois haviam desmaiado. Puro engano. O monstro ergueu-se lenta e cautelosamente e às apalpadelas procurou, debalde, por entre as ervas o que quer que fosse. [...] Era uma faca aberta que ele limpou nas ervas. (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 219-220)

Não há maiores repercussões para o crime. O criminoso foge e o narrador deixa o local sem tocar no corpo, ao constatar que a cigana parece uma múmia ressecada após o ataque. A autópsia do cadáver não encontra uma única gota de sangue em suas veias. O mistério é atribuído à ação da maré, mas o narrador destaca: “No entanto fora o vampiro quem lhe metera os lábios a uma das carótidas, aberta de um único e certo golpe, sugando-lhe o sangue” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 221).

O conto encerra com um curioso posfácio em que o narrador explica que relatou “pormenorizadamente esta sensacional tragédia em correspondência para a *Actualidade*” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 222), mas a publicação foi recusada sob acusação de imoralidade. Por isso, ele resolveu imprimir seu relato por conta própria.

DO SANDMANN ALEMÃO AO VAMPIRO PORTUGUÊS

Seria tentador buscar uma aproximação de “Sede de sangue” com o romance de horror *Drácula* (1897), do irlandês Bram Stoker, que é mais contemporâneo do conto de Teixeira-Gomes. Além de partilharem a presença de um vampiro, parte considerável de ambas as histórias é construída ao redor de personagens observando fatos misteriosos através de janelas – Jonathan Harker, quando prisioneiro de Drácula, narra o que vê pelas janelas da câmara onde está confinado, Reinfield acompanha a chegada do Conde pela janela da sua cela no hospital psiquiátrico, etc.

Mas é com E.T.A. Hoffmann e seu “Der Sandmann” que o conto de Teixeira-Gomes parece ter maior afinidade – ainda que, ressalto, as semelhanças possam ser somente uma curiosa coincidência.

No clássico conto alemão, o jovem protagonista Nathanael é assombrado desde a infância pelo chamado *Homem da Areia*, uma entidade maligna que jogaria areia nos olhos das crianças para poder roubá-los.

Ainda criança, ele suspeita que a criatura assumiu a forma humana do advogado Coppelius e teria sido responsável pela morte do seu pai. Anos depois, já adolescente e realizando seus estudos na cidade, Nathanael acredita que Coppelius disfarçou-se de Coppola, um vendedor de óculos e lentes, para continuar a assombrá-lo.

Embora Nathanael esteja comprometido com Clara, uma jovem da vila onde nasceu e com quem segue se correspondendo por cartas, ele utiliza um telescópio vendido por Coppola para espionar Olimpia, a garota que vive na casa em frente ao seu dormitório. Olimpia é filha de Spallanzani, um professor de física. Nathanael se apaixona perdidamente pela desconhecida, mas acaba por descobrir que ela não é um ser humano, e sim um autômato construído por Spallanzani com a ajuda de Coppola. A descoberta levará o protagonista à loucura e a um destino trágico.

O primeiro ponto em que as histórias de Hoffmann e Teixeira-Gomes convergem é o fato de que seus protagonistas são artistas/ autores frustrados. Nathanael é um escritor cujos poemas e sonetos são considerados enfadonhos pela sua pretendente original, Clara. Inclusive um dos motivos para sua adoração à Olimpia é o fato da “garota” poder escutar suas poesias por horas a fio sem cansar – obviamente, isso acontece por ser um autômato disfarçado de gente. Dessa maneira, “Olimpia will

provide him with that which, *qua* human being and artist, is so essential to his creativity: total attention and critical affirmation” (RÖDER, 2003, p. 59).

Já o narrador de “Sede de sangue” é um ex-militar que lamenta não ter seguido a carreira jornalística quando jovem: “Se me tivesse metido pelos jornais e desenvolvesse a decidida vocação para a reportagem que, de muito novo, se me manifestou no sincero interesse que me despertavam os actos do próximo, seria talvez um outro Stanley³” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 186-187). Na atualidade, o protagonista escreve trivialidades para o jornal local para justificar seu hábito de espreitar a vida alheia.

Em ambas as histórias – e é especialmente neste ponto que este artigo propõe um diálogo entre os dois autores –, a prática do voyeurismo por seus protagonistas é diretamente responsável por dar início a situações fantásticas.

Obviamente, o conceito de *voyeurismo* ainda não existia em 1909 (data da publicação original de *Gente singular* e do conto “Sede de sangue”), e tampouco em 1816, quando Hoffmann escreveu “Der Sandmann”. Isso torna ainda mais curiosa a fixação em espiar os protagonistas de ambas as histórias.

O autor alemão voltou ao tema alguns anos depois, desta vez sob um ângulo mais leve e positivo, em sua novela de 1822 “Des vettters eckfenster” (“A janela do meu primo”, em português). Esta história trata de um homem confinado a uma cadeira-de-rodas que se diverte a observar, pela janela do seu quarto, a feira na praça

3 Referência ao jornalista e explorador Henry Morton Stanley (1841-1904), célebre pela sua expedição à África em busca do missionário desaparecido David Livingstone. Ao finalmente encontrá-lo, o repórter cunhou a frase que se tornaria famosa: “Dr Livingstone, I presume?”.

em frente de casa, criando por conta própria vidas e relações entre aquelas pessoas que ele não conhece de verdade e apenas enxerga de longe.⁴

A celebração do prazer em observar o próximo já era natural na pintura há séculos. Em artigo sobre o voyeurismo na arte, por exemplo, Elisabeth Schellekens menciona a obra “Susana e os anciãos”, do italiano Tintoretto (1555-56), que representa uma jovem nua preparando-se para seu banho enquanto dois homens mais velhos a observam com desejo. Segundo a autora, é uma pintura que aborda o voyeurismo ao mesmo tempo em que transforma em voyeur aquele que observa o quadro:

The artist has chosen for his subject matter a private act, an intimate moment, not intended to be observed by anyone. By revealing this moment in the artwork, the artist may put the viewer in a privileged position, but it is in other respects a compromised point of view which turns him or her into a ‘peeping tom’ – or voyeur – alongside the elders that spy on the naked Susannah. [...] Central to voyeurism in general, of course, is the idea that we not only enjoy watching something, but that we take a kind of delight in the fact that we should not be watching that something. The transgression at play here is at least partly based in the disregard for another person’s desire for privacy or solitude where that disregard is itself a source of pleasure. (SCHELLEKENS, 2012, p. 310)

É algo semelhante ao que Hoffmann e Teixeira-Gomes fazem em seus contos ao colocar um voyeur como protagonista,

⁴ Argumento que lembra o conto posterior “It had to be murder” (1942), de Cornell Woolrich, sobre um fotógrafo imobilizado com a perna quebrada que também perscruta a vida dos vizinhos do edifício em frente ao seu, e que deu origem ao filme *Rear window*, ou *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock.

forçando o leitor a acompanhá-los em seu prazer proibido. Ainda segundo Schellekens, “we can see how the artist manipulates us by placing us in the position of a ‘peeping tom’ – playing with our moral conscience by forcing us to occupy the perspective of a conventional voyeur” (2012, p. 322).

Em “Der Sandmann” o voyeurismo do protagonista se manifesta ocasionalmente. Quando criança, ele é movido apenas pela curiosidade ao esconder-se dentro de um armário para tentar ver o Homem da Areia que supostamente visita sua casa tarde da noite; mas já está fazendo algo *errado*, e o episódio termina com a morte do seu pai. Somente anos depois o voyeurismo realmente se manifestará pela observação da garota que vive na casa em frente, novamente com resultados trágicos.

Portanto o motivo do *olhar* permeia toda a história, conforme as notas de Everett Franklin Bleiler na introdução de *The best tales of Hoffmann*:

Over and over Hoffmann brings the physical organ and its function (or malfunction) into the story: the eyes that appear during the experiment that Nathanael watches, Coppelius’s threat to destroy Nathanael’s eyes, the distorted vision of Nathanael when he assigns life to Olimpia, the destruction of the dancing doll’s eyes, and the manifestations at the end of the story when Nathanael goes mad. Indeed, even the names Coppola and Clara are important: “coppola” means eye-socket in Italian, while the significance of Clara is obvious. (BLEILER, 1967, p. 26)

Em “Sede de sangue”, Teixeira-Gomes já apresenta seu protagonista como alguém que confessadamente tem prazer em observar a vida alheia – um mirone na definição da língua portuguesa,

um *voyeur* ou *peeping tom* na língua inglesa. Em vários momentos de seu relato, o narrador confessa abertamente estas práticas em sentenças como “ao meu exercitado faro tudo tresandava o vício crônico. E daí toda a minha curiosidade” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 189), ou “algumas vezes encaminhei meus ociosos passos para os lados onde tinham a renda e na pequena praia solitária os espiei, a cada um dos dois, no seu alegre convívio com os primos bonitos moços” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 191-192). Mesmo quando ele percebe o vampiro pela primeira vez, isso só acontece porque antes estava observando uma bela mulher que passeava pela avenida.

Hoje o uso diário da tecnologia (câmeras de vigilância, *reality shows*) nos transformou a todos em voyeurs involuntários. Programas de sucesso como o *Big Brother* nos convidam a voluntariamente espiar a intimidade de desconhecidos 24 horas por dia pela televisão ou internet. Assim, o conceito ganhou uma definição mais abrangente que não mais se resume à satisfação sexual do observador, como antigamente. O Cambridge Dictionary atualmente define *voyeurismo* como “the activity of getting pleasure from secretly watching other people in sexual situations or, more generally, from watching other people’s private lives” (VOYEURISMO, 2021).

Quando Hoffmann e Teixeira-Gomes escreveram seus contos, o voyeurismo ainda não era uma prática com definição e diagnóstico, tampouco era considerado uma perversão. Espiar a intimidade de outras pessoas sem seu consentimento não passava de mero reflexo de tempos regidos por uma moral sexual repressiva que pregava a abstinência (sexo apenas para fins reprodutivos, o impedimento de relações sexuais antes do matrimônio, a

masturbação como algo negativo, etc.). Neste cenário, embora obviamente fosse uma prática socialmente inaceitável, espiar a intimidade alheia por não poder praticá-la tinha o papel de liberar impulsos sexuais reprimidos.

O voyeurismo só foi realmente estudado e caracterizado como um desvio patológico do comportamento, uma perversão e uma parafilia a partir dos anos 1930. Ainda assim, o conceito não era tão popular quanto é hoje.

Em seu artigo sobre a história do voyeurismo, Jonathan MetzL lembra, por exemplo, que na época do lançamento do filme *Rear window* (1954, Alfred Hitchcock) ninguém se referia ao personagem de James Stewart como *voyeur*, apesar de seu questionável hábito diário de espionar os vizinhos do prédio em frente com uma luneta: “Even though voyeurism’s psychoanalytic genealogies were alluded to (though never named as ‘voyeurism’) in films such as *Rear window*, the term itself did not appear in popular descriptions of film and literature until the late 1970s” (METZL, 2004, p. 423).

Em seu livro *Voyeurism: A case study*, Simon Duff destaca que o conceito de voyeurismo hoje abarca três categorias principais:

Namely (i) voyeurs whose sole sexual outlet is through voyeurism, (ii) voyeurs who prefer their voyeuristic behaviour but will engage in other forms of sexual behaviour, and (iii) people who only engage in voyeurism in response to some form of stress. (DUFF, 2018, p. 14)

Não fica explícito qual é o caso de Nathanael em “Der Sandmann”, já que ele não parece demonstrar nenhum prazer

sexual ao observar Olimpia. A pesquisadora Birgit Röder vê no voyeurismo do personagem uma desculpa para escapar da realidade, distorcendo-a para criar uma versão idealizada de Olimpia:

It is significant that Nathanael does not choose to buy any of the spectacles Coppola shows him – spectacles, we should note, are designed to correct human vision and to give a clearer view of reality – but opts instead for a telescope, an instrument which distorts reality in that it enlarges objects and makes them appear closer than they are. It is no coincidence then that it is through the distorted reality of this telescope that he repeatedly observes Olimpia. [...] Through the telescope she appears more intense, more beautiful and more sublime, far more so than she could possibly be in real life, all of which leads him to become more closely involved with her. (RÖDER, 2003, p. 68)

Já o narrador de “Sede de sangue” provavelmente se encaixa na segunda categoria (pratica o voyeurismo ao mesmo tempo em que mantém outros comportamentos sexuais), embora certos elementos da história sugiram que também pode ser o primeiro caso. Afinal, apesar de casado, ele prefere evitar relações sexuais com a própria esposa para ficar sozinho em seu escritório a observar, à distância, as prostitutas da taverna de Trovas com outros homens: “Instalei-me comodamente na escuridão com o tabaco e mais petrechos de fumador ao alcance da mão, para não dar tréguas ao vício, e deixei correr as horas” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 215).

Embora em outro momento o narrador ameace consumir seu desejo carnal pela cigana – “Não tardaria muito que, perdido o resto da vergonha, eu também lhe fosse bater à porta” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 214) –, acaba ficando claro para o leitor que o

protagonista de Teixeira-Gomes se satisfaz apenas em espiá-la pela janela:

As feições, os rostos, a voz da cigana não me desamparavam a memória acendendo-me nos nervos rastilhos quase dolorosos de volúpia; tornava-se-me imprescindível a sua proximidade e já me sentia contagiado da febre de luxúria que atraía ao antro do Trovas a incessante romagem de rapazes. (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 214)

Ao fim, ambos os protagonistas acabam lidando com uma situação inusitada que é reflexo direto do seu interesse em observar a intimidade alheia. Isso demonstra que embora o voyeurismo ainda não estivesse definido como tal (nem como uma perversão) quando estas histórias foram escritas, seus autores já entendiam que o comportamento de ambos os protagonistas era reproável e deveria sofrer consequências.

Em “Der Sandmann”, Nathanael ainda criança decide esconder-se no interior de um armário para tentar espiar o Homem da Areia. O medo de ser encontrado e castigado não o demove da sua curiosidade em observar: “I was spellbound on the spot. At the risk of being discovered, and as I well enough knew, of being severely punished, I remained as I was, with my head thrust through the curtains” (HOFFMANN, 1967, p. 187). O fato de o incidente terminar na morte do seu pai faz com que o jovem seja assombrado pela culpa durante os anos seguintes; como se ele tivesse sido *punido* por invadir a privacidade/intimidade alheia ao espiar o que não devia.

Já adulto e ainda assombrado pelas suas memórias do Homem da Areia, Nathanael desenvolve o hábito de observar,

através da janela do seu quarto, a vizinha Olimpia. Quando Coppola lhe vende um telescópio de bolso que permite ver a garota com mais detalhes, Nathanael fica obcecado por ela a ponto de esquecer Clara: “Now he saw for the first time the regular and exquisite beauty of her features. [...] Nathanael remained standing at the window as if glued to the spot by a wizard’s spell, his gaze riveted unchangeably upon the divinely beautiful Olimpia” (HOFFMANN, 1967, p. 203).

É curioso como, nos dois momentos-chave da narrativa de Hoffmann acima mencionados, o autor compara o prazer que o protagonista sente em espiar antes o Homem da Areia, depois Olimpia, com um encanto (*spellbound*) e com um feitiço (*wizard’s spell*). O mesmo acontecerá em “Sede de sangue”: como Nathanael em Hoffmann, o protagonista-narrador também parece *enfeitiçado* pelas formas da cigana. Ambos os autores parecem remeter à relação entre amor e magia que remonta à mitologia grega: a exemplo das sereias de Homero, Olimpia e a cigana *encantam* de maneira irresistível os pobres personagens, atraindo-os para um destino trágico.

Em “Der Sandmann”, Nathanael acaba por descobrir que Olimpia não é um ser humano, e sim um autômato. A cigana de “Sede de sangue” é humana, porém, na prática da prostituição, satisfaz sexualmente a inúmeros clientes na mesma noite, em um comportamento que é praticamente mecânico, *automatizado*.

Embora as duas histórias de Hoffmann, “Der Sandmann” e *Des vettters eckfenster*, sejam anteriores à existência do cinema, e “Sede de sangue” tenha sido publicado no momento em que esta arte

começava a se popularizar, também é possível perceber, nessas três histórias, o uso da janela como uma moldura que proporciona aos seus personagens a oportunidade de criar sua própria *história*, ou seu próprio filme, através da observação – versões idealizadas/fantásticas de Coppola, Olimpia, das pessoas no mercado da praça e das raparigas da taverna de Trovas.

Isso fica bastante explícito num momento em que, no conto de Teixeira-Gomes, o narrador propositalmente abre por completo as janelas do seu escritório, em vez de espiar por uma fresta como fazia até então, apenas para ter um melhor *enquadramento* do corpo da cigana: “Embeveci-me a ponto de abrir a janela de par em par, para que a sua imagem pudesse mais facilmente entrar-me por casa dentro e porque supunha, no encarecimento da admiração, melhor contemplar o seu corpo dando-lhe mais vasta moldura” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 203).

Em seu artigo “The art of watching: The literary motif of the window and its potential for metafiction in contemporary literature”, Gianna Zocco analisou *Des vetters eckfenster* e outras histórias em que a observação pela janela ocupa espaço central na narrativa, argumentando que “windows enable us to see without participating”.

Considering the window as a ‘bridge’ mediating between the perceiving subject and the outside world, points to two different and possibly diametrical experiences. On the one hand, windows grant access to reality and provide an objective, proof-based view of the outside world, which renders the information we get by looking out of the window more reliable than the information we get by closing our curtains and fantasizing about

what is going on outside. On the other hand, this access to reality is very limited. [...] When we look out of a window, we might get the impression of an objective access to the world, whereas the view we get is actually still influenced by our subjective imaginations, interpretations and projections, which we use to fill out the gaps in visibility. (ZOCCO, 2013)

Com tal interpretação, Zocco parece sugerir que, em sua observação obsessiva, tanto Nathanael como o narrador de “Sede de sangue” podem estar criando suas próprias fantasias: Coppelius como Homem da Areia, um “vampiro” que pode ser apenas um assassino comum, etc.

O caso de “Der Sandmann” é ainda mais curioso porque a história de Hoffmann começa com a reprodução de supostas cartas de Nathanael ao cunhado Lothair, além da resposta de Clara a uma delas. Esta troca de correspondências revela que o protagonista talvez esteja sofrendo de algum distúrbio emocional grave, por isso os episódios fantásticos que vivencia no decorrer da narrativa podem ser apenas fruto da sua imaginação perturbada.

Em “Sede de sangue”, o narrador é um voyeur que, em vários momentos, deixa claro ao leitor sua vocação em mentir e enganar (ao usar o trabalho no escritório como desculpa para se livrar da vigilância da esposa, por exemplo), e que, por sua vez, pode estar apenas floreando demasiadamente uma aventura banal para torná-la mais emocionante para publicação.

Coincidentemente, ambas as histórias terminam com trechos que deixam o leitor em dúvida sobre quase tudo que acabou de ser narrado. Hoffmann poderia ter encerrado “Der Sandmann”

com o suicídio de Nathanael, mas há ainda um último parágrafo em que o narrador do conto declara que, muitos anos depois, sua antiga pretendente Clara teria sido vista em local remoto, casada e com sua própria família: “From this it may be concluded that she eventually found that quiet domestic happiness which her cheerful, blithesome character required, and which Nathanael, with his tempest-tossed soul, could never have been able to give her” (HOFFMANN, 1967, p. 214). Não há, portanto, certeza; o narrador recorre a um suposto boato (“it was reported that...”) para concluir que houve um final feliz para pelo menos uma das personagens da história.

De forma semelhante, “Sede de sangue” termina com o curioso posfácio em que o narrador explica que resolveu imprimir seu relato depois que o original foi recusado pelo jornal. Ao fazê-lo, sugere que pode ter recorrido à fantasia: “Evidentemente para fugir à contingência de, perante a justiça, testemunhar sobre o caso, atribuía à imaginação dados irrefragáveis e presenciais; assim aventava a hipótese do vampiro donde tirava lindos efeitos romancescos” (TEIXEIRA-GOMES, 1931, p. 222-223).

Para além do voyeurismo, há outros elementos que aproximam “Der Sandmann” e “Sede de sangue” narrativamente. O protagonista em ambas as histórias é um homem dividido entre duas mulheres: uma aparentemente boa e casta, outra que representa um universo idealizado/proibido. Nathanael ama a jovem Clara antes de se apaixonar pelo autômato Olimpia, enquanto o narrador da história de Teixeira-Gomes tem uma esposa de quem confessadamente tenta fugir (usando o trabalho no escritório como desculpa), quando fica obcecado pela

misteriosa cigana da taverna. Ressalte-se que a vida pregressa da prostituta é um mistério tão grande quanto Olimpia.

Nos dois casos, esta segunda mulher enigmática (Olimpia no conto de Hoffmann, a cigana no de Teixeira-Gomes) surge como uma versão idealizada/erotizada que o protagonista percebe pela primeira vez através da sua janela. E nos dois casos esta segunda mulher – cujo papel central na trama parece ser o de afastar os respectivos protagonistas de sua pretendente/esposa – é punida com uma morte violenta que pode até ser interpretada como uma resposta moralista para ambos os conflitos: Olimpia é desmembrada durante a briga entre Coppola e Spallanzani, enquanto a cigana é morta e dessangrada pelo vampiro, sem que Nathanael ou o militar-jornalista possam fazer qualquer coisa além de observar o trágico destino das personagens.

Finalmente, tanto Hoffmann como Teixeira-Gomes encerram seus relatos com o vilão (Coppelius/Coppola/Homem da Areia e o misterioso vampiro) fugindo sem qualquer punição por seus crimes – se é que algum dia estes vilões realmente existiram fora da imaginação dos protagonistas para cometer tais crimes.

CONCLUSÃO

É impossível afirmar que Manuel Teixeira-Gomes tenha sido um conhecedor ou admirador da obra de E.T.A. Hoffmann, e o famoso artigo sobre “Der Sandmann” escrito por Freud ainda levaria dez anos para ser publicado. Mas colocar as duas histórias lado a lado revela muitas semelhanças narrativas, a coincidência da abordagem do voyeurismo e até mesmo a forma mais racional do que fantasiosa com que o grotesco e o horror são apresentados pelos autores.

Se em Hoffmann o Homem da Areia pode nunca ter existido e o elemento fantástico se resume à presença de um autômato (antecipando um elemento tão caro à fantasia do século seguinte, e até os dias atuais), em “Sede de sangue” há um vampiro que pode ser apenas um assassino humano pintado com cores sensacionalistas por um narrador em busca de atenção, que também é um voyeur assumido que se vangloria da prática de bisbilhotar a vida alheia.

O autor português teria ficado muito orgulhoso se soubesse que, em 1985, o longa-metragem *Fright night (A Hora do espanto)*, no Brasil), escrito e dirigido pelo norte-americano Tom Holland, fez muito sucesso no mundo inteiro com um argumento semelhante ao de “Sede de sangue”: o filme trata de um adolescente que, observando pela janela uma relação sexual na casa ao lado, descobre que seu vizinho é um vampiro.

A propósito, diferentes filmes da década de 1980, como *Body double/Dublê de corpo* (1984, Brian De Palma) e *Blue velvet/Veludo azul* (1986, David Lynch), têm protagonistas que exercem o voyeurismo e estão inseridos em tramas invadidas por elementos fantásticos/grotescos. O porquê desta popularização do voyeurismo nos filmes do período é tema que renderia sua própria investigação.

Ao analisar a presença do fantástico na obra de Teixeira-Gomes, Ana Alexandre Carvalho destacou que o adjetivo no título do livro *Gente singular* parece não se limitar aos personagens das histórias, mas também à maneira *singular* como o autor utiliza processos do texto fantástico sem a intenção de escrever contos oficialmente *de horror*, quando muito causar alguma estranheza:

“Ao invés de instaurar progressivamente a ambiguidade fantástica numa realidade quotidiana normal e de a manter até ao fim, o texto abre com a incerteza para terminar num cómico delirante e grotesco, porém, rico em simbologia associada à pulsão de morte” (CARVALHO, 2012, p. 18).

Guardadas as devidas proporções, a mesma definição pode ser utilizada para descrever Hoffmann e seu clássico “Der Sandmann”, cujo protagonista se apaixona por um autômato apenas porque, ao contrário de sua pretendente de carne e osso, a *artificial* Olimpia é capaz de ouvir seus longos poemas sem bocejar. Röder inclusive vê na adoração de Nathanael por Olimpia algo como uma sátira de Hoffmann àquele “amor cego” das histórias românticas de sua época:

Since we already suspect that Olimpia is an artificial marionette rather than a real woman of flesh and blood, Nathanael’s defense of her strikes us as irrational, comic, and even grotesque. [...] If he had never discovered that Olimpia was an automaton, it is possible that he might have remained happy and contented with her, although to the rational mind, this would be an unthinkable situation. (RÖDER, 2003, p. 60)

Não só o ato de observar é o catalisador do fantástico em ambas as histórias, Hoffmann e Teixeira-Gomes também concluem suas histórias propositalmente confundindo o leitor sobre até que ponto é possível confiar no que se acabou de ler.

REFERÊNCIAS

- BLEILER, Everett Franklin. Introduction. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *The best tales of Hoffmann*. New York: Dover, p. 5-33, 1967.
- CARVALHO, Ana Alexandra Mendonça Seabra da Silva Andrade de. Singularidades do fantástico em Manuel Teixeira-Gomes. In: SOUSA, Pedro Quintino de et al. (Orgs.). *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas Século XX*, v.1. Coimbra, Associação Internacional de Lusitanistas, p. 13-30, 2012.
- DUFF, Simon. *Voyeurism: A case study*. California: Palgrave Macmillan, 2018.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. The Sand-Man. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *The best tales of Hoffmann*. New York: Dover, p. 183-214, 1967.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. My cousin's corner window. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *The golden pot and other tales*. Oxford: Oxford University Press, p. 377-401, 2009.
- METZL, Jonathan. From scopophilia to 'Survivor': A brief history of voyeurism. *Textual Practice*, Abingdon, n. 3, p. 415-434, 2004. Available at <https://doi.org/10.1080/09502360410001732935>. Accessed on 11 Jun. 2021.
- RÖDER, Birgit. *A study of the major novellas of E.T.A. Hoffmann*. Londres: Camden House, 2003.
- SHELLEKENS, Elisabeth. Taking a moral perspective: On voyeurism in art. In: MAES, Hans; LEVINSON, Jerrold (Eds.). *Art and Pornography: Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press, p. 415-434, 2012.
- TATAR, Maria M. E.T.A. Hoffmann's "Der Sandmann": Reflection and romantic irony. *Modern Language Notes*, Baltimore, n. 95, p. 585-608, 1980. Available at: <https://www.jstor.org/stable/2906690>. Accessed on: 27 May. 2021.
- TEIXEIRA-GOMES, Manuel. *Gente singular*. Lisboa: Seara Nova, 1931.
- VOYEURISMO (2021). In: DICIO, Cambridge Dictionary Online. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/voyeurism>. Accessed on: 11 Jun. 2021.
- ZOCCO, Gianna. The art of watching: The literary motif of the window and its potential for metafiction in contemporary literature. *TRANS – Revue de Littérature Générale et Comparée*, Paris, n. 16, 2013. Available at: <https://journals.openedition.org/trans/833>. Accessed on: 27 May. 2021.

11

ANGELA (1951) COMO APROPRIAÇÃO ANTROPOFÁGICA DE HOFFMANN NO CINEMA BRASILEIRO¹

Cynthia Beatrice Costa

Recebido em 14 mar 2022.

Aprovado em 16 mai 2022.

Cynthia Beatrice Costa

Pós-doutoranda em Letras Modernas, com pesquisa em adaptação cinematográfica de literatura clássica, pela Universidade de São Paulo.

Doutora em Estudos da Tradução, pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

Professora da Universidade Federal de Uberlândia.

Líder do grupo Estudos em Expertise e pesquisadora do grupo Narrativa e Insólito (ambos da UFU).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4559061442633545>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-3063-0121>

Email: cynthiacos@gmail.com

Resumo: O filme brasileiro *Angela* (1951), produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, é baseado no conto “*Spielerglück*” (1820), de E. T. A. Hoffmann. Contudo, ainda que recrie a personagem Angela e o melodrama central de sorte no jogo/azar no amor, o longa-metragem, dirigido por Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, promove significativas mudanças na narrativa ao transportá-la não apenas para outro meio (o cinema), como para o contexto brasileiro de meados do século XX, modificando,

¹ Título em língua estrangeira: “*Angela* (1951) as na anthropophagic appropriation of Hoffmann in brazilian cinema”.

portanto, toda a ambientação geográfica e sócio-histórica. Inspirado pela sobreposição do bicentenário da morte de Hoffmann e do centenário da Semana de Arte Moderna brasileira, o presente artigo analisa o aspecto da brasilianização de uma obra do multiartista alemão, no cinema brasileiro, pelo viés da antropofagia, entendida como assimilação crítica do que vem de fora. Para tanto, apoia-se em reflexões sobre a apropriação antropofágica nas artes e em considerações teóricas dos estudos da adaptação.

Palavras-chave: Hoffmann; Adaptação cinematográfica; Antropofagia; Cinema brasileiro; *Angela* (1951).

Abstract: The Brazilian film *Angela* (1951), produced by Companhia Cinematográfica Vera Cruz, is based on the short story “Spielerglück” (1820), by E. T. A. Hoffmann. Although it recreates the character Angela and the central melodrama of lucky at cards/unlucky in love, however, the film directed by Abílio Pereira de Almeida and Tom Payne promotes significant changes in the narrative by transporting it not only to another medium (cinema), but for the Brazilian context of the mid-20th century, thus modifying the entire geographical and socio-historical setting. Inspired by the overlap between the bicentennial of Hoffmann’s death and the centenary of the Brazilian Modern Art Week, this article analyzes the Brazilianization aspect in a work by the German multiartist in Brazilian cinema through the perspective of anthropophagy, understood as a critical assimilation of what comes from the outside. The discussion is supported by reflections on anthropophagic appropriation in the arts and by theoretical considerations developed in adaptation studies.

Keywords: Hoffmann; Film adaptation; Anthropophagy; Brazilian cinema; *Angela* (1951).

A rica dimensão imagética de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) tem sido adaptada para diferentes meios, a começar pelos célebres

balés *O quebra-nozes* e *Coppélia*.² No cinema e na televisão, Hoffmann costuma ter seu universo fantástico explorado. Uma exceção relativamente pouco conhecida é o longa-metragem brasileiro *Angela*, uma adaptação do conto “*Spielerglück*” (algo como “Sorte de jogador”), publicado pela primeira vez em 1820 em Leipzig e inserido na coletânea *Die Serapions-Brüder*.

Angela (1951) foi dirigido por Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne e produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que realizou 22 filmes entre 1949 e 1954 e, apesar de sua precoce falência, teve impacto no desenvolvimento do cinema nacional, propiciando “o aparecimento de uma geração de cineastas importantes para o país” (JORGE, 2004, p. 55). Com roteiro de Nelly Dutra Ruschel, o filme anuncia sua relação com Hoffmann nos créditos iniciais: “Baseado no conto de Hoffmann ‘Sorte no jogo’” (0:31seg).³ Trata-se de um melodrama⁴ entrecortado por momentos de humor e números musicais.

Apesar da admissão dessa relação intertextual, o filme modifica substancialmente o enredo, as personagens e, sobretudo, o contexto geográfico e sócio-histórico do conto. A ação é recriada no Brasil da primeira metade do século XX – provavelmente, em fins da década de 1940, no Rio Grande do Sul. Permanece, além

² *O quebra-nozes*, composto por Pyotr Ilyich Tchaikovsky e coreografado por Marius Petipa e Lev Ivanov para o balé Bolshoi em 1892, é baseado na adaptação infantojuvenil de Alexandre Dumas do conto de Hoffmann, “*Quebra-Nozes & Camundongo Rei*” (2011; tradução de “*Nussknackerund Mausekönig*”, 1816). Já *Coppélia*, com música de Léo Delibes e coreografia de Arthur Saint-Léon, é baseado no conto “*O homem de areia*” (2010; tradução de “*Der Sandmann*”, 1817) e estreou na Ópera de Paris em 1870.

³ A cópia do filme em que esta análise se baseia foi transmitida pela TV Cultura e está disponível no website YouTube no canal de João Carlos Rodrigues, que reúne filmes antigos.

⁴ Entendido aqui de forma não pejorativa, como uma forma de drama em que a carga emocional é realçada (BALDICK, 2001, p. 150). O termo será retomado adiante no artigo.

de parte da caracterização da personagem Angela, o vício em jogo como gerador de tragédias pessoais para os homens, *motif*⁵ de “Spielerglück”.

Este breve estudo tem por objetivo principal analisar aspectos de brasilianização na adaptação cinematográfica, partindo da hipótese de que o drama pungente construído por Hoffmann é recriado de maneira antropofágica no Brasil de meados do século XX, sem que o núcleo moral – os efeitos deletérios causados pela jogatina – seja alterado. Para tanto, o texto está dividido em duas partes principais: na primeira, com apoio em considerações teóricas dos estudos da adaptação, mostra-se como o conto é recriado em formato filme; na segunda, focada na brasilianização pela perspectiva da antropofagia, são elencados possíveis elementos de domesticação,⁶ entre clichês e realismos contundentes, como as relações de classe.

HOFFMANN EM FILME

O conto “Spielerglück”⁷ possui uma espécie de efeito “matriosca”: uma história dentro de outra história dentro de outra história. Passa-se na Europa Ocidental, movendo a ação entre diferentes localidades. Um jovem barão alemão demonstra incrível sorte no jogo. Um homem desconhecido, de aparência triste, passa a encará-lo à mesa de carteados; irritado, o barão o

5 Elemento comum a várias narrativas (BALDICK, 2001, p. 162).

6 Usado aqui no sentido adotado por Lawrence Venuti, que opõe a tradução “domesticadora”, que molda o texto de partida à sua cultura, à “estrangeirizadora”, mais assimiladora do estrangeiro (VENUTI, 1995, p. 34).

7 A presente análise baseia-se no texto em alemão tal como disposto em *Die Serapions-Brüder*, disponível (em domínio público) no *websiteProjekt Gutenberg*, com apoio (para melhor compreensão) no texto em inglês traduzido por J. T. Bealby, também disponível em *The Project Gutenberg Ebook* (2010).

escorraça. Depois, porém, julga ter sido rude e procura-o para se desculpar. O desconhecido aceita as desculpas e põe-se a contar ao barão a história de um homem que, como ele, tinha também muita sorte no jogo. O tal homem, Chevalier Menars, tornara-se dono de uma mesa de faro.⁸ Um senhor de má fama, o napolitano Vertua, um dia perde tudo que tem no estabelecimento de Chevalier. É a vez de Vertua, então, contar a sua história a Chevalier, história essa que se repete na vida do próprio Chevalier. Este perde a própria mulher, Angela (filha de Vertua), no jogo de cartas. Ela morre. No fim, descobre-se que o desconhecido, agora morto, era na verdade Chevalier, e o jovem barão, atento à tragédia relatada, decide nunca mais jogar. Tem-se, assim, um enredo fabular, com forte lição de moral contrária à prática do jogo e à avareza e à ganância como um todo.

O filme *Angela* apropria-se de traços gerais do enredo composto por Chevalier/Vertua/Angela, deslocando-o para o Brasil da primeira metade do século XX – pela direção de arte do filme, pode-se supor que se passa nos anos 1940. A ideia de “apropriação” é importante aqui porque o trabalho de Almeida e Payne (produtores e diretores) e Ruschel (roteirista) declara sua ligação com a obra de Hoffmann, como já foi mencionado, o que talvez nos levasse mais facilmente a considerá-lo uma adaptação, nos moldes do que argumenta Linda Hutcheon a respeito da relação autodeclarada entre adaptação e texto-fonte (HUTCHEON, 2013, p. 24). Porém, como obra autônoma, *Angela* parece estar mais de acordo com a noção de apropriação

⁸ Faro era um jogo de cartas disseminado entre a elite europeia do século XIX. Em *Guerra e paz*, de Tolstói, o Conde Rostov perde sua fortuna em um jogo de faro (PARLETT, 2018, s.p.).

proposta por Julie Sanders, que, ao contrapô-la com a adaptação, diz que “a apropriação frequentemente traça uma jornada mais decisivamente distante da informação-fonte, em um produto e domínio cultural totalmente novo”⁹ (SANDERS, 2006, p. 26).

Em outras palavras, dada a diferença entre seus títulos e a vasta distância cultural entre “*Spielerglück*” e *Angela*, a menos que seja um conhecedor de Hoffmann (levando-se em conta, ainda, que esse não está entre seus contos mais conhecidos), dificilmente um espectador reconheceria, por si mesmo, o filme como uma adaptação de um conto alemão de 1820 – o que não o impede de sê-lo considerado como tal, já que o termo “adaptação” é bastante flexível (LEITCH, 2012); para a presente discussão, contudo, apropriação parece mais pertinente.

É de se esperar que, na passagem do literário ao cinematográfico, o enredo seja o elemento mais “transferível”, embora se possa transferir outras características narrativas também (ELLESTRÖM, 2017, p. 518). No caso de *Angela*, a escolha foi pela transferência de parte do enredo e dos protagonistas.

Logo no início, o filme recorre a uma ferramenta comum em adaptações literárias no cinema, a do *voice-over*. Ouvimos a voz do narrador, vinda de fora da diegese, enquanto vemos algo diferente na tela (KOZLOFF, 1988, p. 2-3) – Dinarte (cujo nome ainda desconhecemos) está caminhando, armado, por uma alameda ladeada por árvores, enquanto ouvimos sua voz, vinda de outro tempo/espço, dizer: “Eu sou um jogador e não tenho outra saída. Faz quatro anos, e lembro-me como se fosse hoje” (3min17seg).

9 “Appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain”.

É a partir daí que voltamos no tempo, com um recurso de *flashback* de sobreposição da imagem presente e da passada, vendo agora Dinarte no carro com outro personagem. Em posse do enredo do conto de partida – lembrando-se que só é possível reconhecer uma adaptação como tal se houver conhecimento prévio do material fonte (HUTCHEON, 2013, p. 223) –, podemos perceber que a apropriação se dá de maneira enviesada: todo o prólogo (por assim dizer) do jovem barão é cortado, e aqui temos adaptados os dois personagens que só surgem mais tarde no conto de Hoffmann, Chevalier Menars e Francesco Vertua. Respectivamente, eles são recriados em forma de Dinarte (Alberto Ruschel) e Coronel Gervásio (Almeida, um dos diretores do filme).

Como se pode supor com base no título *Angela*, a personagem feminina integra a trama desde o início, diferentemente do que ocorre no conto, no qual ela participa, aproximadamente, do último terço da narrativa. No conto, Angela é a filha angelical (daí o nome) de Vertua, cuja mulher morreu depois de dar à luz. No filme, Angela (interpretada por Eliane Lage) é enteada de Gervásio e perde a mãe já adulta, no começo do filme, e mora em um casarão rural com o padrasto jogador inveterado e a avó, além dos empregados. Ambas as Angelas, a do conto e a do filme, acabam se casando com os jogadores que iniciam a narrativa como ganhadores formidavelmente sortudos e a terminam irremediavelmente falidos.

A Angela literária é mais sofrida em sua maneira de falar e de se portar do que a Angela cinematográfica. Quando Chevalier vai tomar posse da casa de seu pai como pagamento de dívida, ela vocifera:

Oh, meu pai! Oh, meu pai! Eu ouvi, eu sei tudo! O senhor então perdeu tudo – tudo, realmente? Não tem sua Angela? Que necessidade temos de dinheiro e bens, será que Ângela não irá alimentá-lo, cuidar do senhor? Oh, pai, não se humilhe nem mais um momento diante desse desumano desprezível. Não somos *nós*, mas *ele*, que é pobre e miserável no meio de suas desprezíveis riquezas, pois ele está ali abandonado na terrível solidão desolada; não há um só coração amoroso em toda a terra que se aninhe ao seu peito, que se abrirá para ele quando ele se desesperar da vida, de si mesmo! Venha, meu pai, deixe esta casa comigo, venha, vamos nos apressar, para que o homem horrível não se banqueteie com seu lamento!¹⁰ (HOFFMANN, s.d., grifos do autor)

Percebe-se, assim, como Angela mostra sentimentos exacerbados e uma moral irrepreensível, confirmando a força de seu nome. No filme, Angela é também bondosa, mas está modernizada e menos dada a rompantes como esse. Quando Dinarte vem à sua casa, ela diz friamente: “Pensei que o senhor tivesse um pouco mais de consideração conosco, para não entrar aqui antes de nós termos saído. Afinal, o senhor ganhou a nossa casa no jogo” (14min).

Há outra diferença crucial entre os enredos, ainda relacionada à Angela: no conto, Chevalier fica como que enfeitiçado pela

10 Esta e outras traduções do conto são minhas (auxiliadas pela tradução para o inglês de J. T. Bealby). Trecho do conto disponível no *Projekt Gutenberg* (sem data de publicação *on-line*): “Omein Vater – mein Vater – ich hörte – Ich weiß alles – Habt Ihr denn alles verloren? alles? – Habt Ihr nicht Eure Angela? Was bedarf es Geld und Gut, wird Angela Euch nicht nähren, pflegen? – OVater, erniedriget Euch nicht länger vor diesem verächtlichen Unmenschen. – Nichtwirsind es, erist es, der arm und elend bleibt im vollen schnöden Reichtum, denn verlassen in grauenvoller trostloser Einsamkeit steht er da, kein liebend Herz gibt es auf der weiten Erde, das sich anschmiegt an seine Brust, das sich ihm aufschließt, wenn er verzweifeln will an dem Leben, an sich selbst! – Kommt mein Vater – verlaßt dies Haus mit mir, kommt, eilen wir hinweg, damit der entsetzliche Mensch sich nicht weide an Eurem Jammer!”.

moça e, de uma hora para outra, larga a vida de dono de mesa de jogo, passando a perambular pelas ruas de Paris; no filme, Dinarte corteja Angela abertamente, dizendo-lhe que pode ficar com o casarão onde mora (15min10seg) e indo visitá-la a partir daí. O desenrolar de sua relação é menos dramático e coloca Angela em uma posição mais passiva do que a da personagem correspondente no conto, que, como mulher idealizada, acolhe Chevalier e o salva do vício. Na versão audiovisual, Angela é mais um objeto da atenção devota de Dinarte, que decide parar de jogar assim que ela pede (38min08seg). Por outro lado, há cenas de amor no filme – o casal beija-se com frequência e chega a passar a lua-de-mel na praia – ausentes no conto, que descreve muito pouco a época feliz da vida a dois.

Uma parte do enredo mantida é a do amor de Angela por um vizinho (Duvernet no conto e Jango no filme). Em meio à crise no casamento devido à sua volta às mesas de jogo, Dinarte comenta em *voice-over*: “Compreendi agora que eu a havia perdido. Angela criara refúgio na sua amizade de infância” (1h03min08seg). A partir desse ponto, o filme fica aos poucos mais decisivamente melodramático, o que é realçado pela trilha sonora instrumental. A atmosfera aproxima-se da de Hoffmann, com o cerco se fechando em torno do agora endividado Dinarte.

Depois de muitas reviravoltas, pois os diferentes jogadores (o barão, Chevalier e Vertua) abandonam e readquirem o vício em jogo várias vezes ao longo da narrativa, o clímax do conto de Hoffmann se dá quando Chevalier perde a própria mulher, Angela, no jogo. Na versão audiovisual, a sequência final em que Angela desespera-se diante da deslealdade do marido

é acompanhada por uma ária na trilha sonora e pelos sons e imagens de uma roleta de cassino. Mas o fim, altamente melodramático, é redentor.

Convém salientar que o melodrama do filme de Almeida e Payne não é entendido neste estudo de forma pejorativa – ou seja, como um exagero descabido. Como gênero popular que o cinema herdou do teatro do século XIX (XAVIER, 2017), o objetivo do melodrama é, principalmente, comover o público (MARKX, 2016, p. 36). Nesse sentido, toda a sequência que finaliza o drama de Dinarte e Angela está de acordo com um apelo às emoções do público do cinema brasileiro do início da década de 1950.

HOFFMANN À MODA BRASILEIRA

O Modernismo brasileiro, cujo ano-marco (1922) coincide com o centenário da morte de Hoffmann, cultivou entre seus princípios artísticos o da antropofagia. Chamando-a de “desconstrucionismo brutalista”, Haroldo de Campos a define como “a devoração crítica do legado cultural universal, levada a efeito não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’, mas segundo o ponto de vista rebuscado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago” (CAMPOS, 2013, p. 200).

A noção tal qual apresentada por Campos está em consonância com o filme *Angela* à medida que este não tenta reproduzir Hoffmann acriticamente, pelo contrário: apropria-se de parte da estrutura do enredo e da caracterização de alguns dos protagonistas para que estes possam habitar em outro contexto, salvaguardando a mensagem moral do conto – que, afinal, é seu elemento-chave. Glauber Rocha afirma que, até

Angela, o projeto cinematográfico da Vera Cruz era de uma “temática brasileira” (ROCHA, 2003, p. 80), o que confirma seu desejo de brasilianização, mesmo ao se basear em material estrangeiro, longínquo no tempo e no espaço. Passado no Brasil, falado em português brasileiro (com frequência, pontuado por regionalismos), povoado por elementos da cultura nacional, *Angela* não possui traço europeu perceptível, exceto pelo fato (declarado) de ser baseado em Hoffmann e pela presença cômica de um personagem que se comunica em italiano macarrônico – possivelmente, uma apropriação “torta” de uma faceta do napolitano Vertua do conto.

Como obra cinematográfica, *Angela* não se mostra revolucionária; não quebra com convenções – estamos ainda em uma era pré-Cinema Novo. Mas, pratica a antropofagia no sentido de devorar Hoffmann por meio de seu roteiro; digere-o para obter seu potencial melodramático e sua força moralista e regurgita-o em novo formato e contexto, dirigido a outro público. Como lembra Marcel Alvaro de Amorim, era para adquirir a força do outro que alguns povos devoravam pessoas, como os Tupinambás – “[a antropofagia] constitui-se como um movimento de incorporação, admiração e vingança do/contra o outro” (AMORIM, 2018, p. 22-23). Do ponto de vista cultural, essa vingança se dá como uma apropriação consciente e deliberada de algo que foi originalmente imposto – no caso, a cultura europeia sobre a brasileira. Essa “adaptação cultural [considera] os elementos do texto de partida, mas, ao mesmo tempo, os utiliza criativamente, renovando-os, destruindo-os, reconstituindo-os ferozmente”, descreve Amorim (2018, p. 24).

Há momentos de descarada brasilidade no filme de Almeida e Payne, reunindo uma espécie de *pot-pourri* de clichês culturais. Uma vez apaixonado por Angela, Dinarte balança-se lânguido em uma rede tocando violão e entoando “Gaúcho eu sou, nasci feliz...”.¹¹ Sua amante, Vaju (personagem ausente no conto de partida, interpretada por Inezita Barroso), aproxima-se:

Figura 1- Apaixonado, Dinarte toca violão na rede



Fonte: Captura de tela (16min18seg) do filme ANGELA (1951).

Toda a cena é carregada de símbolos nacionais: Vaju está vestida com um tomara-que-caia e usando um colar e pulseiras de contas, à moda de Carmen Miranda. Sentindo-se rejeitada, roga a praga de que “a maré a de secar”, ou seja, longe dela, Dinarte deixará de ter “sorte no jogo” – as três palavras são então repetidas por uma arara em um poleiro (17min33seg). No fim da sequência, uma empregada doméstica negra, Divina (interpretada por Ruth de Souza), chega para questionar o que

11 Canção de José Cláudio Machado (1948-2011).

está acontecendo; ela é uma entre vários empregados negros que aparecem ao longo do filme, inclusive garotos de recados, o que denuncia – propositalmente ou não – o sistema racial e de classes vigente no país.

Outro traço classista curioso, marcadamente brasileiro, é o uso de “Dr.” Dinarte por parte de Angela e de sua avó assim que ele começa a frequentar o casarão (o qual, não fosse sua paixão por Angela, teria tomado delas sem dó). O tratamento não tem relação aparente com uma profissão (ele é um jogador), mas com uma posição de poder: “No Brasil, o termo ‘doutor’, além de designar o médico, é título de prestígio, dado a qualquer um a que se queira atribuir (merecidamente ou não) autoridade” (REICHMANN; VASCONCELOS, 2009, p. 146).

Entremeando-se no drama do filme, como forma de equilibrar o peso da seriedade e das apreensões constantes de Angela, há um tom semicômico nas cenas que envolvem dinheiro, em discordância com a sobriedade (e dramaticidade) adotada do início ao fim no conto de Hoffmann. Parte da comicidade é devida à maneira como Vaju revolta-se com o ex-amante e procura maneiras de obter ganho financeiro com apoio do vigarista italiano. Somam-se a isso as cenas em que Gervásio “enrola” a mãe com sua lábia, tentando esconder suas perdas no jogo – nos dois casos, pode-se notar a representação estereotipada de uma suposta moral “maleável” do brasileiro, que não distinguiria claramente certo de errado, em oposição à divisória muito mais nítida no conto de Hoffmann, em que os jogadores são com frequência julgados como maus (“Saiba que esse Vertua, Napolitano de nascimento, em Paris por quinze

anos, é o mais baixo, mais sujo avarento e agiota que pode existir”¹²), contrastando fortemente com a bondade de Angela.

Entre outras modificações culturais, pode-se elencar, ainda, a inserção de apostas em corridas de cavalos e rinhas de galo, além da participação em um bingo para ganhar uma vitrola. Os vários números musicais, sempre com voz/violão, marcam fortemente um desejo de expressar a brasilidade por meio de uma arte muito popular no país, isto é, a música feita de improviso, como expressão de sentimento ou exercício de confraternização. Inezita Barroso, cantora de sucesso, canta algumas vezes durante a narrativa.

Há, além disso, a questão da superstição, que é mencionada no conto de Hoffmann como aliada dos jogadores: “Como se sabe, há mais superstições de mau gosto entre os jogadores do que em qualquer outro lugar”.¹³ Em *Angela*, a superstição é traduzida em variadas cores locais, como quando Divina afirma que “A sorte não mente. Eu vi tudo no baralho” (57min07seg). Todo o diálogo entre Vaju e Divina, por sinal, é marcado por expressões caracteristicamente brasileiras:

[Divina] Acontece cada coisa nesse mundo... Cada coisa...

[Vaju] Anda, diz logo...

[Divina] Diz o quê? Sua voz tá boa, hã?

[Vaju] Sua [inaudível]. Ande, conte logo, vamos.

[Divina] **Oxente**, conte o quê?

[Vaju] A novidade.

[Divina] A sorte não mente. Eu vi tudo no baralho.

[Vaju] Se **ocê não desembucha** logo...

[Divina] O Dinarte. [...] Ganhou um dinheirão.

12 “Erfahrt, daßdieserVertua, Neapolitaner von Geburt, seit funfzehn Jahren in Paris, der niedrigste, schmutzigste, bösertigste Geizhals und Wucherer ist, den es geben mag”.

13 “Man weiß, daßnirgendsmehrabgeschmackterAberglaubeherrschtsalsunter den Spielern”.

[Vaju] E você, **sua borocoxô**, que diz que sabe ler a sorte?

[Divina] Que é que há com o meu baralho, hein?

[...]

[Vaju] Olhe aí, **você pensa que me engambela?**

Olhe aí! [mostrando anotações]

[Divina] Veja aí se não está escrito que depois de sete vezes, sete luas, que ele vai perder e depois volta para você.

[Vaju] **Qual sete luas, qual nada!**

(ANGELA, 1951, 56min50seg –57min50seg; grifos nossos)

Como se vê pelos grifos, as falas muito coloquiais e espontâneas das personagens são marcadas por regionalismos e expressões idiomáticas. Ademais, nota-se aqui um outro tipo de apropriação operado pelo filme, ao deslocar o uso do jogo de cartas para outra função relacionada à “sorte” (a de ler o futuro). Vaju e Divina são personagens criadas no roteiro do filme, sem correspondentes no conto, mas que, na nova narrativa, desempenham papéis importantes do ponto de vista da comicidade e do acréscimo de uma camada de sentido no que diz respeito à manipulação ou aceitação da sorte, já que Vaju não aceita o término do relacionamento com Dinarte.

Por último, é relevante pontuar que, no que concerne ao aspecto espiritual, bastante trabalhado no conto de Hoffmann na forma da dúvida entre sorte e Providência (*die Macht*) na vida dos jogadores, é relevante observar que, no filme, há um resgate de referências espirituais, embora de forma menos profunda, passando por um processo de adaptação às crenças e aos costumes locais. Angela conversa com a estátua de um Santo

Antônio, que ela nomeia como “padroeiro dos ladrões”, refletindo se o agora marido é um “anjo ou demônio” (43min50seg). Ao final, Dinarte prova-se “demônio” ao retirar a estátua de um santo do lugar para roubar da própria mulher (1h20min58seg), mas depois é redimido pela bondade dela (o anjo). A dicotomia está também presente no conto, aparecendo nas formas de Anjo de Deus (*Engel Gottes*), como Angela é vista por Chevalier, e Satã (*Satan*), como influência maligna sobre ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este breve estudo, inspirado pelo bicentenário da morte de E. T. A. Hoffmann e pelo centenário da Semana de Arte Moderna no Brasil, teve por objetivo central analisar elementos de brasilianização no filme *Angela*, de 1951, pela perspectiva da antropofagia, entendendo-a como um movimento de devoração do estrangeiro que assimila sua força em favor da arte e cultura locais.

Angela constitui-se como uma dupla apropriação do conto “Spielerglück”, de Hoffmann, pois o transfere para outro meio – o cinema – ao mesmo tempo em que o transfere para outra realidade, a do Brasil de meados do século XX. Uma análise do filme mostra como é mantida a mensagem moral central de forma melodramática, ainda que se recriando somente parte do enredo e dos protagonistas e promovendo muitas mudanças significativas, como acréscimo de personagens e inserção de diversos elementos da cultura local.

Infelizmente, o acesso a mais detalhes a respeito do processo de produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz é dificultoso; seria proveitoso saber, por exemplo, como se deu a

construção do roteiro com base no conto. Futuros estudos podem investigar esses aspectos, além de expandir a busca pela presença de Hoffmann no cinema nacional.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Marcel Alvaro de. *Shakespeare e antropofagia*: adaptações de Hamlet no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018.
- ANGELA. Direção: Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida. Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Brasil: 1951. Plataforma Digital (90min). Som, preto e branco. *YouTube*, canal de João Carlos Rodrigues. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=leNx49mtzRY>. Acesso em: 12 fev. 2022.
- BALDICK, Chris. *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ELLESTRÖM, Lars. Adaptation and Intermediality. In: LEITCH, Thomas (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, p. 509-526, 2017.
- HOFFMANN, E. T. A. *Spielerglück*. In: HOFFMANN, E.T.A. Die Serapions-Brüder: Gesammelte Erzählungen und Märchen Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann. Dritter Band. Verfügbar in: <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/serapion/serap621.html>. Zugang in: 12 fev. 2022.
- HOFFMANN, E. T. A. Gambler's Luck. In: HOFFMANN, E.T.A. *Weird Tales*, Vol. II – A new translation from the German with a biographical memoir by J. T. Bealby, B. A. New York: Charles Scribner's Sons, 1885. The Project Gutenberg Ebook, 2010. Available at: <https://www.gutenberg.org/files/31439/>. Accessed on: 12 fev. 2022.
- HOFFMANN, E. T. A. *O homem de areia*. Tradução de Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.
- HOFFMANN, E. T. A. *Quebra-Nozes & Camundongo Rei*. Tradução de Bruno Berlendis de Carvalho. Ilustrações de Nelson Provazi. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2011.

- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- JORGE, Wanda. Vera Cruz 1949/1954: um sonho do cinema brasileiro. *Ciência e Cultura*. São Paulo: v. 56, n. 3, p. 54-55, julho/setembro, 2004.
- LEITCH, Thomas. Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter. In: CARTMELL, Deborah (Ed.). *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Chichester (UK): Wiley-Blackwell, p. 87-104, 2012.
- MARKX, Francien. E. T. A. *Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera*. Leiden: Koninklijke Brill, 2016.
- PARLETT, David. Faro. *Encyclopedia Britannica*, 10 ago. 2018. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/faro-card-game>. Acesso em: 10 fev. de 2022.
- REICHMANN, Tinka; VASCONCELOS, Beatriz Avila. "Seu dotô" / Herr Doktor: aspectos históricos e linguísticos. *Pandaemonium Germanicum*: v. 13, p. 146-170, 2009.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londres/Nova York: Routledge, 2006.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. Londres: Routledge, 1995.
- XAVIER, Ismail. *O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições SESC, 2017.

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 incontestado 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-Veimars 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/Écriture, 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.

MISCELÂNEA

MISCELÂNEA

ENTREVISTA COM KARIN VOLOBUEF	360
-------------------------------------	-----

01

ENTREVISTA COM KARIN VOLOBUEF

André de Sena (UFPE)
Carina Zanelato Silva (IFSP)

André de Sena Wanderley

Professor doutor do Departamento de Letras da UFPE. Coordenador do Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas, que desde 2011 vem desenvolvendo congressos e publicações acadêmicas referentes ao estudo das modalidades imaginativas do século XIX e anteriores.

Lattes: lattes.cnpq.br/9977565773182194

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2090-6398>

Carina Zanelato Silva

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2019). Professora EBTT Português/Espanhol do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo.

Lattes: lattes.cnpq.br/0555272767646585

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7113-3087>



A *Abusões* traz, neste número dedicado à memória e à importância da obra do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, uma entrevista especial com a Professora doutora Karin Volobuef, uma das maiores conhecedoras deste importante legado em suas matrizes germânicas. Ao lado de outros estudiosos e tradutores brasileiros contemporâneos, ela vem ajudando a preencher uma infeliz lacuna ainda existente, referente ao conhecimento do romantismo alemão em nosso país, graças a uma consistente produção acadêmica que progressivamente verticaliza o universo fantástico, maravilhoso e horrorífico hoffmanniano e de outros autores europeus e brasileiros com fundamentais contribuições.

Karin Volobuef é doutora em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (1996) e professora assistente doutora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Pesquisadora importante no rol dos Estudos literários, Karin atua principalmente na investigação do romantismo, dos contos de fadas, do fantástico, da ficção científica e do romance fantasia (*Fantasy Novel*). É autora de obras teóricas icônicas como *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil* (Unesp, 1999), organizadora de livros de ensaios, a exemplo de *Mito e magia* (Unesp, 2011), além de tradutora de obras de Hoffmann, Tieck, Fouqué, Lessing etc., e criadora de importantes artigos científicos publicados em revistas nacionais e internacionais.

Nesta entrevista, objetivamos dialogar sobre a importância de E.T.A. Hoffmann para a literatura alemã, sobre os aspectos do romantismo que permeiam a obra do escritor, como a ironia e a noção de gênio, a relação do escritor com a tradição dos contos de fadas e os possíveis personagens “hoffmannianos” que teríamos hoje nas obras do século XXI.

P.: Hoffmann conheceu sucesso editorial em vida em seu país de origem? Até que ponto a aceitação francesa colaborou com a divulgação dessa obra?

R.: Hoffmann começou a escrever tarde. Nascido em 1776 – o que, em termos de idade, o coloca na mesma geração dos “Primeiros românticos” reunidos na cidade de Jena –, sua primeira publicação literária, “O cavaleiro Gluck”, saiu em 1809 e foi apenas a partir de 1814 que seu nome ganhou destaque como escritor (nesse ano, o grupo de Jena já estava dissolvido há mais de década). A partir do sucesso em 1814, os almanaques passaram a encomendar mais e mais narrativas, que alcançavam largas faixas do público leitor. Após sua morte (1822), seu nome foi sendo esquecido – enterrado sob rótulos como “autor de literatura de massas”, “louco ou desvairado”, “boêmio e bêbado”. A Alemanha ainda demoraria muito em redescobri-lo; mesmo assim, autores como Gottfried Keller, Franz Kafka, Thomas Mann mantiveram vivo o seu legado literário. Enquanto isso, já desde os anos 1830, foram saindo a lume as traduções francesas e, a partir daí, sua obra correu mundo, trazendo leitores e receptores para sua borbulhante e inusitada criatividade. Nessa vasta galeria estão, para citarmos apenas alguns poucos, Théophile Gautier na França, Gustavo Adolfo Bécquer na Espanha, Edgar Allan Poe nos EUA, Nikolai Gogol na Rússia, Álvares de Azevedo e Machado de Assis no Brasil.

P.: Como se dá a relação entre a tradição alemã dos contos de fadas e a escritura imaginativa hoffmanniana?

R.: Hoffmann filia-se a uma tradição romântica encabeçada por Ludwig Tieck (“O loiro Eckbert”, 1797) e que foi engrossada por nomes como Novalis (“Jacinto e Rosinha”, 1801), Friedrich de la Motte Fouqué (“Undine”, 1811), Adelbert von Chamisso (“A singular história de Peter Schlemihl”, 1814), e outros (como Clemens Brentano e Joseph von Eichendorff, ainda não traduzidos para o português). Todos se inspiraram, em alguma medida, em contos folclóricos ou populares (como os que seriam coletados pelos Grimm, cuja primeira edição foi em 1812/1815) para criar contos e novelas maravilhosas entremeados de aspectos filosóficos, sociais, políticos, psicológicos etc. Nesses textos é comum aparecerem elementos mágicos ou sobrenaturais em contraposição à “dura realidade”, de modo que a magia que afeta a vida do protagonista é entendida como loucura, alcoolismo, afetação, ludíbrio etc., pelos demais personagens. Essa incompreensão ou “cegueira” dos demais personagens acaba, muitas vezes, acarretando perdas e outros sofrimentos aos protagonistas, que são perseguidos, agredidos, banidos, desacreditados, ridicularizados etc., pelos que os rodeiam. Embora cada romântico recorra a temas e aspectos próprios, essa literatura serve tanto a propósitos estéticos quanto críticos. A “marca típica” de Hoffmann é incorporar a esses contos de fadas literários tópicos como o duplo, máscaras e disfarces, objetos óticos (lunetas, óculos, espelhos, metais muito polidos e capazes de refletir imagens, janelas etc.) que permitem enxergar o mundo mágico ou a identidade mágica do personagem. Só aqueles personagens com espírito “ingênuo”

(singelo como o das crianças) e olhar desautomatizado ou livre de padrões preestabelecidos conseguem enxergar a magia e viver, por meio dela, a beleza da poesia, da Arte. Na verdade, essa mesma constelação também está nas narrativas de horror ou fantásticas de Hoffmann. A magia ou o sobrenatural sempre se opõem aos hábitos e formas de pensamento enrijecidos, preconceituosos, repetidos e referendados como únicas ideias ou ações aceitáveis em sociedade. Hoffmann traz textos que mostram que a realidade e os seres humanos são complexos, diversificados, surpreendentes – e, por isso mesmo, muitas vezes assustadores ou incompreensíveis.

P.: Isso é bastante importante. H. P. Lovecraft, por exemplo, em *O horror sobrenatural em literatura*, afirma que Hoffmann não configuraria, em sua produção, um ‘horror puro’ por conta da presença de elementos burlescos que tendem mais ao cômico e ao grotesco. A senhora concorda com isso? E, em sua opinião, onde (ou de que forma) se encontrariam os verdadeiros elementos horroríficos em Hoffmann?

R.: Hoffmann acompanhava de perto a produção de romances góticos na Inglaterra. Inclusive, seu romance *Os elixires do diabo* (1815) é homenagem explícita ao *O monge* (1796), de Matthew G. Lewis. O horror em Hoffmann, porém, não possui apenas a faceta gótica, pois o autor recorreu também à sátira social, a questionamentos filosóficos (em especial quanto à natureza da chamada realidade), à ironia romântica, às distorções grotescas etc. Essa mescla varia de texto para texto, podendo sorver tanto do ingenuamente cômico quanto do mais árido sarcasmo frente à sociedade de consumo. O conto “O cavaleiro Gluck” (1809) é

exemplo disso: o personagem no título talvez seja o fantasma do falecido compositor C. W. Gluck (1714-1787) ou então um doido excêntrico que percorre as ruas de Berlim na calada da noite. O horror no conto, porém, não é daqueles que dão frio na espinha e, sim, vem à tona nos pequenos detalhes de descrição e de incidentes do enredo, que evidenciam o desespero diante da desvalorização da arte e do artista na sociedade da época, preocupada apenas com modismos e superficialidades. Hoffmann sabia que, para conquistar leitores, precisava despertar seu interesse e diverti-los; junto com essa “diversão”, no entanto, embutia nas narrativas elementos destinados a fazer refletir e rever os comportamentos em voga.

P.: As obras de Hoffmann mostram um embate bastante interessante entre a figura do artista e o mundo que o cerca. Qual é a noção de gênio para ele?

R.: Para Hoffmann, o gênio é alguém sensível, criativo, inspirado – que vive em um mundo mítico e transcendente (ou seja, um mundo intelectual e espiritual) e produz novas criações artísticas. Esse gênio é o oposto dos imitadores, seguidores, adaptadores etc. que apenas se amparam nas convenções e modismos do momento. O gênio cria sem levar em conta as expectativas da maioria (pois esses querem apenas reencontrar os mesmos moldes que já conhecem); por isso sua arte por vezes é tão audaciosa e revolucionária que é incompreendida e rejeitada pela média das pessoas. Hoffmann, ao longo dos anos, foi ganhando cada vez mais a percepção de quão utópico era esse seu “gênio”. E cada vez mais foi entendendo que o gênio também precisa ter comida sobre a mesa e dinheiro

para pagar o aluguel. Essa percepção foi marcando o trajeto de Hoffmann, munindo-o de armas ferozes – como a sátira e o sarcasmo voltados àqueles semelhantes à boneca Olímpia (de “O homem de areia”, que apenas ouvia ou repetia o que ouvia) –, mas também foi pavimentando seu caminho rumo à estética do realismo. O conto “A janela de esquina do primo” (1822) indica esse caminho, que foi interrompido pela morte do autor aos 46 anos de idade.

P.: Em linhas gerais, como se dá a recepção da obra hoffmanniana no Brasil, em termos de tradução, no século XIX? Pode-se afirmar que, hoje, teríamos acesso ao principal dessa produção, ou ainda falta muito a verter ao português?

R.: Hoffmann começou a ser traduzido ao português via traduções francesas. Caso interessante é o da narrativa “A paixão dos diamantes” (1839), assinada por Justiniano José da Rocha, que afirmava nas primeiras linhas não saber se seu texto era uma criação ou tradução. Sua “inspiração” havia sido um texto em língua francesa, “Olivier Brusson”, que nada mais era do que uma tradução/adaptação de *A Senhorita Scuderi* (1820), de Hoffmann. Hoje, parte expressiva das obras de Hoffmann estão acessíveis em traduções muito bem cuidadas. Mesmo assim, ainda falta atualizar alguns textos – caso de “O vaso de ouro” (1814), que mereceria nova versão; além de trazer para o português alguns de seus textos mais marcantes – a exemplo de “Notícias sobre as mais recentes aventuras do cachorro Berganza” (1814) ou o romance *Os elixires do diabo* (1815/1816), que parece já ter sido traduzido, mas ainda aguarda publicação.

P.: A ironia romântica marcou a literatura do século XIX de maneira muito importante. Como Hoffmann trabalhou em seus textos esse recurso?

R.: Hoffmann fez largo uso da ironia romântica. Em seu conto maravilhoso “O vaso de ouro” (1814), por exemplo, a ironia romântica se materializa de vários modos e em diversos níveis. Externamente, o espírito crítico da ironia romântica está na condução de variados diálogos intertextuais. No diálogo em tom de homenagem, “O vaso de ouro” retoma bom número de elementos do libreto¹ da ópera *A flauta mágica* (1791), do compositor Wolfgang Mozart, tais como o personagem que encarna uma figura de “mestre” (Sarastro na ópera, Lindhorst no texto de Hoffmann) ou o enredo dividido em duas narrativas que correm paralelas e representam a polaridade masculino/feminino: em Hoffmann, as histórias de Anselmo e Veronika; em Mozart, as de Tamino e Pamina. Já num tom que lembra o chiste, “O vaso de ouro” traz passagens que claramente gracejam com o texto de Wolfgang Goethe, “O conto da Serpente Verde e da linda Lilie” (1795). Assim, enquanto em Goethe o mito da Serpente é tratado com cerimônia e seriedade numa intrincada construção simbólica, na terceira vigília do conto de Hoffmann temos uma quebra que causa forte estranhamento no leitor por mesclar um estilo rebuscadamente bíblico com uma narrativa irreverente e zombeteira da gênese do Bem e do Mal. Essa relação intertextual – ampla, cambiante e atrevida – apresenta parâmetros desencontrados ao leitor,

1 A letra foi assinada por Emanuel Schikaneder, a música por Wolfgang Amadeus Mozart.

que se vê forçado a ver vários textos em um, combinando legados, formas artísticas, posturas diante da Arte. O autor de “O vaso de ouro” se mostrou um malabarista no que se refere a estilos e referências, mas também se impôs como autoridade acima de seu texto, acima das tradições e acima dos condicionamentos ou obviedades. Internamente ao “Vaso de ouro”, a ironia romântica marca presença, por exemplo, na quinta vigília, onde o narrador se dirige ao leitor, convidando-o a imaginar-se na situação da personagem Verônica e passando, a partir daí, por várias páginas, a narrar as ações e pensamentos do leitor “incorporado” ao texto. No mesmo conto, na décima-segunda vigília, o narrador se afirma incapaz de terminar a história e, por isso, visita o personagem Lindhorst na esperança de que ele tenha informações novas, que pudessem ser usadas para encerrar as aventuras de Anselmo, que havia partido da cidade alemã de Dresden para ir morar na mítica Atlântida. Como esses exemplos mostram, Hoffmann ora camufla, ora expõe o caráter ficcional dos eventos e personagens. O objetivo aqui é surpreender o leitor e diverti-lo, mas também aguçar a perspicácia do leitor, tornando-o mais desconfiado, menos passivo, mais crítico diante do texto ficcional. Essa desestabilização das certezas perante o “óbvio” traz consigo o questionamento dos próprios limites entre realidade e ficção, e entre diferentes versões da chamada “realidade”. Em outras palavras, o leitor aprende que, assim como os personagens de Hoffmann, se ele colocar novos óculos, se ele observar de uma perspectiva incomum, se ele se desapegar das “verdades que todos conhecem e

obedecem”, ele vai descobrir que a realidade pode revelar-se múltipla e desafiadora e sua própria vida vai enriquecer-se com isso.

P.: Em *Frestas e arestas*, você coloca o personagem Kreisler, de Hoffmann, e outros personagens de escritores da época como exemplos “da imensa galeria de personagens cuja alma é profundamente avessa ao massificador estilo de vida burguês”. Teríamos no século XXI personagens que se aproximariam, enquanto contestadores da ordem vigente, desses *outsiders*?

R.: Na literatura e no cinema podemos rastrear muitos “descendentes” de Hoffmann ou, melhor dizendo, de personagens que são guiados pelo mesmo espírito inspirado e contestador dos protagonistas do autor alemão. Eu mencionaria aqui *O perfume* (livro de Patrick Süskind depois levado às telas pelo diretor Tom Tykwer), no qual o protagonista Grenouille incorpora o mesmo espírito genial e criador de personagens hoffmannianos (Kreisler², Anselmo³, Nathaniel⁴), assim como o mesmo pendor à perda de contato com a realidade e valorização do humano, caindo, por conseguinte, no crime. Quanto a este último ponto, as semelhanças são diretas com o ourives Cardillac⁵, que procura elaborar joias perfeitas e depois assassina seus clientes para

2 Personagem de vários contos e do romance *O gato Murr*.

3 Do conto “O vaso de ouro”.

4 Do conto “O homem da areia”.

5 Da novela *A senhorita de Scudéry*, que, publicada em 1819, inclusive antecipa alguns traços da narrativa policial definitivamente criada por Poe com “Os crimes da Rua Morgue”, de 1841.

reavê-las. Outra obra digna de nota é o filme *Blade Runner* (1982) em que são inúmeras as referências e retomadas de obras e temas do escritor alemão – desde o simulacro humano (os replicantes são filhos diretos dos autômatos de Hoffmann) à ênfase na fabricação de olhos: tudo aponta para o desejo de transcendência ou ascensão sobre os limites do mundo prático, óbvio e banal. Assim, a cena em que Deckard e Rachel abandonam a Los Angeles superpovoada e opressiva, voam em direção ao céu azul e alcançam as nuvens branquinhas simbolizando a rebeldia contra todas as formas de aprisionamento ou predeterminação, assim como o desejo tipicamente romântico de colocar a vontade e os sonhos do “eu” sobre todos os freios definidos socialmente. Da mesma forma, a luta dos replicantes por obrigar seus criadores a lhes dar mais alguns anos de vida se dá no mesmo espírito de resistência e superação que encontramos em Balthazar (Hoffmann), em Pinóquio (de Carlo Collodi), em “Coraline” (Neil Gaiman) etc.

 ABUSÕES