

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 1775, 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 credice. 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 *Kappelmeister*, 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-Cophtha*. 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 unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/autoren/namen/etahoff.html>. Abgerufen am: 20 Jule.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.