



**AS NARRATIVAS METAMUSICAIS DE E.T.A. HOFFMANN:
UM ESTUDO DA ÉCFRASE MUSICAL NO CONTO
RAT KRESPEL OU *O CANTO DE ANTONIA*¹**

Simone Maria Ruthner (UERJ)

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

RESUMO: O que une o canto de Antônia às malhas do Conselheiro Krespel? Qual o mistério do violino de Cremona? Partindo da afirmação de Klaus Günzel (1979), segundo a qual foi através da música que E.T.A. Hoffmann (1776-1822) se tornou escritor, neste ensaio nos propomos a investigar a incorporação desta potência criativa em suas narrativas. A análise do conto *Rat Krespel* [*O Conselheiro Krespel*], escrito há 200 anos e publicado em 1817 e 1819, articulada com os pressupostos teóricos de Jens Schröter (2011), Siglind Bruhn (2008) e William Kumbier (2001) sobre a écfrase, bem como as ideias de Aby Warburg (1866-1929) sobre os gestos de movimento, através da perspectiva de Gary Tomlinson (2004), por um lado, ilumina a exploração musical dos procedimentos ecfásticos adotados pelo autor, e por outro, revela um caminho para o estudo da arte metamimética, em Hoffmann, a arte de transformar fantásticas narrativas literárias em metamusicais.

Palavras-chave: E.T.A. Hoffmann. *Rat Krespel*. *O Canto de Antonia*. Écfrase. Narrativa metamusical.

Através da música é que Hoffmann se torna poeta, ela permaneceu como *Conditio sine qua non* para toda a sua existência artística. Um dos diversos equívocos, aos quais foi sujeitada a sua obra poética mais tarde, foi a sua absolutização e tentativa de avaliá-la e compreendê-la através de pontos de vista puramente literários, a ponto de se ter esquecido completamente o músico a ser descoberto por trás do escritor.² (GÜNDEL, 1979, p.11)

¹ Este artigo desenvolve parcialmente um dos tópicos abordados na dissertação de mestrado *A dimensão ecfástica nos contos de Hoffmann: Um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais*, defendido em maio de 2016 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação da Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez.

² No original: *Über der Musik ist Hoffmann zum Dichter geworden, sie ist die Conditio sine qua non für seine gesamte künstlerische Existenz geblieben. Es gehört zu den zahlreichen mißverständnissen, denen sein dichterisches Schaffen später ausgesetzt war, daß man es verabsolutiert hat und nach rein literarischen Gesichtspunkten beurteilen und verstehen wollte, daß man völlig vergaß, hinter dem*

Estudar a obra literária de E.T.A. Hoffmann (1776-1822) fez emergir exponencialmente o músico, compositor, crítico e esteta musical. Constatamos que Hoffmann aproveita-se de toda a sua vivência musical, na prática, como músico, compositor, instrumentista, cantor e Professor, e também na teoria, através de seus particulares questionamentos e pesquisas sobre a arte dos sons. Num período que inclui o final do séc. XVIII e todo o XIX, no qual a música tem um papel privilegiado nas discussões filosóficas e literárias (VERMES, 2007, p.18), pensar a música significa, por um lado, refletir sobre a metafísica da música, os afetos e efeitos, e por outro, sobre a estética, a música como forma e estrutura, o que leva Hoffmann em 1810, com sua resenha sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven, a chamar a atenção para a autonomia desta arte.

O modelo transformacional de intermedialidade

Com os teóricos Rajewski (2001 apud CLÜVER, 2007) e Clüver (2011), o fenômeno intermedial, encontrado em todas as culturas e épocas, consiste no cruzamento das fronteiras entre as mídias. Já o cientista da mídia Jens Schröter (2011) salienta o reconhecimento de que “uma mídia não existe desconectada da outra”. De seus quatro modelos para a compreensão da intermedialidade³, destacamos o terceiro, a “Intermedialidade transformacional” [*transformational intermediality*], uma espécie de modelo ao reverso, “centrado em torno da representação de uma mídia através de outra mídia”⁴. Da mesma forma que o texto ficcional modela a realidade em palavras e imagens, a intermedialidade transformacional submete uma mídia ao processo mimético, inventivo e representativo de outra, num trabalho de empréstimo de propriedades estéticas que é, ao mesmo tempo, de plasmação ficcional – que não altera a realidade da

Schriftsteller den Musikanten zu entdecken. (GÜNZEL, 1979, p.11.) Todas as traduções deste artigo, tanto do alemão, como do inglês são de nossa autoria.

³ 1) *synthetic intermediality: a 'fusion' of different media to supermedia, a model with roots in the Wagnerian concept of Gesamtkunstwerk with political connotations, 2) formal (or transmedial) intermediality: a concept based on formal structures not 'specific' to one medium but found in different media, 3) transformational intermediality: a model centered around the representation of one medium through another medium. Model 3) leads to the postulate that transformational intermediality is not located in intermediality but in processes of representation and thus transformational intermediality is the flip side of model 4) ontological intermediality: a model suggesting that media always exist in relation to other media. Thus, model 4) suggest that there are no single media but intermedial relations take place ubiquitously. Further, a fifth model ought to be considered, that of 'virtual intermediality' including the corollary concept of the 'politics of intermediality', a model I am developing [...].*(SCHRÖTER, 2011,p.2)

⁴ No original: [*a model*] centered around the representation of one medium through another medium (SCHRÖTER, 2011, p.2).

mídia mimetizada, mas, graças a este peculiar exercício mimético, transforma uma mídia em outra, expandindo as potencialidades de ambas. Desta forma, o modelo transformacional se encontra diretamente relacionado à noção de éfrase.

A éfrase e a obra literária artística

Historicamente, a éfrase consiste no processo descritivo capaz de, como na pintura, produzir “um quadro”, com o fim de evidenciar, convencer, comover⁵. Mover e “co-mover” remetem-nos aos gestos de movimento segundo o historiador da arte e fundador da Ciência das Culturas [*Kulturwissenschaft*] Aby Warburg (1866-1929) e, através da “co-moção”, também à função do exercício da éfrase. Para Hoffmann, o caricaturista de mão cheia, que manejava com autonomia referências à pintura, a éfrase revela-se uma eficiente ferramenta para pintar na literatura, a música, que para ele, exprime os movimentos da alma.

Além disto, não esqueçamos que para este autor, ver, é também ouvir, como já dizia o físico Ritter⁶ em 1810 na antiga Silésia, ao apresentar a sua visão acústica do universo. Hoffmann cita as palavras deste físico no *Certificado de aprendizagem* [*Johannes Kreislers Lehrbrief*] do seu mais famoso personagem, o maestro Kreisler [*Kapellmeister Kreisler*], publicado em 1815 na segunda parte da *Kreisleriana*, em *Fantasiestücke in Callots Manier*:

Assim como, segundo o ditado de um engenhoso físico, ouvir é ver de dentro, também para o músico o ver se transforma em ouvir de dentro, mais exatamente, até a consciência mais profunda da música, que vibrando consoante ao seu espírito, ressoa de tudo aquilo que o seu olho abarca. Assim, os repentinos impulsos do músico, o surgimento de melodias no interior, o inconsciente, ou antes, o reconhecimento e apreensão da música secreta da natureza, **que não se deixa demonstrar em palavras**, estariam dentro dele mesmo como princípio da vida, ou de todo agir (Grifo nosso)⁷.

⁵ Para mais detalhes sobre o assunto remetemos ao capítulo 2, tópico 2.1 da referida dissertação de mestrado (*A éfrase como dispositivo intermedial*), cf. nota 1.

⁶ Johann Wilhelm Ritter (1776-1810), admirado por Goethe, Schlegel, Novalis. Dentre os seus trabalhos mais importantes está a descoberta dos raios ultra-violeta e do uso da bateria para a separação da água em hidrogênio e oxigênio. Apesar de cientista, morreu à moda dos poetas românticos: jovem e de tuberculose (ROSEN, 1998, p.60).

⁷ No original: *So wie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen, nämlich zum innersten Bewußtsein der Musik, die, mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend, aus allem ertönt, was sein Auge erfaßt. So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern, das bewußtlose oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben sein.* (HOFFMANN, 2004, p.1795)

Pensar o processo criativo musical é questão marcante nas narrativas de Hoffmann. Mas se, conforme a citação acima, a música “não se deixa demonstrar em palavras”, o que faz então Hoffmann com ela na literatura?

Assim como o vento é invisível, e Botticelli o retrata na pintura através do seu efeito – como observou Warburg através dos cabelos e roupas esvoaçantes, ou das ninfas, que incorporam o próprio vento, um motivo sempre em movimento – Hoffmann, na impossibilidade de descrever a música com palavras, utiliza-se da écfrase para descrever o seu impacto, o efeito sobre os ouvintes, ou então, suas propriedades, como timbre, intensidade, dinâmica, pulsação, modulações, etc.

Steven Paul Scher (2004), representante da WMS (*Word and Music Studies*), chama a atenção para uma literatura capaz de evocar a música em palavras, a qual define como obra de arte literária:

Para criar uma obra de arte literária, o poeta (nesta designação eu incluo tanto o escritor de poesia como o de prosa) projeta a sua imaginação aos seus leitores por meio de estruturas e técnicas literárias convencionais ou inovadoras. Em todas as evocações literárias de música, o poeta suplementa sua fonte usual (i.e., a imaginação poética) com a experiência musical direta e/ou uma trilha sonora, ou permite que sua imaginação seja inspirada pela música; assumindo assim o papel de transmissor, interpretando (sugerindo, descrevendo ou criando) **a música em palavras**⁸ (Grifos nossos)

A definição de Scher nos parece uma precisa definição para o conjunto da *Hoffmanniana*, uma obra de arte literária, como veremos a seguir através da análise de alguns dos procedimentos artísticos encontrados no conto *Rat Krespel*.

***Rat Krespel* [Conselheiro Krespel], o conto e a écfrase musical**

Publicado pela primeira vez em 1817, segundo Karin Volobuef⁹ (2004, p.28), talvez o conto *Rat Krespel* [Conselheiro Krespel ou *Crespel*] seja um dos mais conhecidos de Hoffmann, com várias traduções para o português e outras línguas. Álvares de Azevedo, no preâmbulo à peça *Macário* (1852), intitulado “Puff”, refere-se a

⁸ No original: *To create literary works of art, the poet (in this designation I include the writer of poetry as well as of prose) project his imagination to his readers by means of conventional or innovative literary structures and techniques. In all literary evocations of music the poet supplements his ordinary source (i.e., poetic imagination) with direct music experience and/or a score, or allows his imagination to be inspired by music; he thus assumes the role of transmitter, rendering (suggesting, describing, or creating) music in words.* (SCHER, 1970, p.29)

⁹ Germanista, comparatista e tradutora, cujas principais tópicas de estudo são E.T.A. Hoffmann, Romantismo, conto de fadas, fantástico e romance fantasia (*Fantasy Novel*). Atualmente é professora de literatura alemã e comparada na UNESP.

ele como *O canto de Antônia*¹⁰. Na tradução francesa de Loève-Veimars¹¹, o conto recebe o título de *Le violon de Crémone* [*O violino de Cremona*, 1833], que deu origem a outras versões. Lopez (2003, p.53)¹² cita três títulos distintos para as traduções em espanhol: *El canto de Antonia*, *Antonia canta* e *O violino de Cremona*. Uma das traduções portuguesas é a de Gomes Leal (1974), cujo título é “O Violino misterioso”. Neste caso, tanto a tradução como a edição carecem de uma revisão apurada, a começar pelo nome do autor, reduzido a “Ernst Hoffmann”.

Krespel surge caracterizado no conto como “um homem muito estranho, tido por muitos como louco”, mas muito competente e original em suas habilidades. Num primeiro momento, é um Conselheiro Jurídico, cuja competência é reconhecida na corte. Logo, revela-se desenhista, arquiteto e construtor (da própria roupa e da sua casa). A seguir, descobrimos o músico, maestro e cientista musical, em busca da compreensão da física e da metafísica da música. Neste aspecto encontramos também o “desconstrutor” de violinos, que os adquire para desconstruir.

Personagem intrigante, cuja história, em princípio, nos é transmitida pela voz do narrador e protagonista Theodor, o Conselheiro Krespel, como hábil compositor, acaba enredando Theodor em sua teia, assumindo também ele a voz principal.

Uma composição literária tem muitas afinidades com a composição musical. Na música, a composição é uma construção harmônica, uma arquitetura sonora, que dá estrutura e sustenta a combinação de tonalidades e melodias numa peça musical.

Krespel se apresenta, num primeiro momento, como um motivo, ou seja, um tema, como um motor, que dá origem e impulsiona a história. Como *Leitmotiv*, conduz a narrativa e, como na música, relaciona-se com as outras vozes, ou seja, os outros personagens, conferindo variedade de caráter aos trechos da peça, tais como tonalidades distintas, que variam entre alegre, sinistro, terrível, ou apaixonado. Desta forma, conduz e constrói a própria obra. No conto, primeiro constrói a própria casa, com ideias

¹⁰ As edições divergem quanto à grafia, o que muda o termo de “canto”, para “conto” de Antonia. Adotaremos a grafia utilizada pela professora e pesquisadora Karin Volobuef, “O canto de Antônia”.

¹¹ Adolphe François Loève-Veimars (1799-1854) era considerado o pai das traduções de Hoffmann para o francês no séc. XIX. A obra de Hoffmann traduzida por Loève-Veimars resultou em vinte volumes, que tornaram famoso o tradutor, escritor e crítico francês. Devido às suas traduções, Hoffmann surge na França “naturalizado” (BATALHA, 2003), pois o tradutor adaptou-o ao gosto francês. Cf. BATALHA, Maria Cristina. *Hoffmann na França: os caminhos da construção de um mito*. Cadernos do CNLF, Série VII, nº09 - Língua e Linguagem nos Textos Literários. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-15.html> Acessado em: 10/02/2016.

¹² LOPEZ, José Sanchez. *Cuentos de Música e Músicos*. Ed. e trad. José Sanchez Lopes. Madrid: Akal, 2003.

próprias e originais, transformando-a numa peça artística. Uma obra dentro da obra, e que fala do seu próprio processo de construção¹³. Quem inicia a narrativa é Theodor, um dos duplos de Hoffmann, que não por acaso leva um de seus nomes, justo aquele que remete ao criador¹⁴. O narrador introduz Krespel, um homem muito estranho que ele mesmo conheceu, e à medida em que tece a narrativa sobre o outro, insere-se a si mesmo na urdidura.

Conforme William Kumbier (2001), este é um procedimento adotado por Hoffmann também noutros contos, como por exemplo, em *Die Fermate [A Fermata]*. Ao analisar os procedimentos efrásticos, Kumbier chama a atenção para um “sujeito que desaparece” [*Disappearing Subject*] na narrativa através da éfrase, colocando em primeiro plano a própria narrativa e o seu processo de construção. Para Kumbier, este procedimento abre as portas para uma arte metamimética, uma arte na qual o modo de representação é o próprio objeto da criação.

No conto, após a parte introdutória da construção, passamos a uma cena em casa de um amigo muito especial, o Professor M***. Durante um almoço, no qual o Conselheiro Krespel estava presente, Theodor ouve o nome de Antonia ser pronunciado pela primeira vez, entoado por uma sobrinha, na forma de uma pergunta: “O que é feito da nossa Antonia, Sr. Conselheiro?”¹⁵ Theodor conta que, neste instante, a expressão de Krespel se transfigurara, como se ele tivesse mordido uma laranja azeda, mas quisesse dar a impressão de que saboreava algo doce. E logo a mesma expressão se transforma numa máscara sinistra e amarga, dando ao narrador-protagonista a impressão de ver nela um riso de sarcasmo diabólico.

O nome *Antonia*, pronunciado por mais duas vezes nesta passagem, uma por Krespel e outra pelo Professor M***, surge semelhante a um belíssimo canto, ou a um tema melódico, que se repete e causa forte impressão sobre o narrador. A respeito das sinistras modulações na expressão de Krespel e em sua disposição, Theodor apresenta uma explicação musical: Krespel reagira como se uma corda em seu interior tivesse sido tocada, causando nele uma dissonância hostil (HOFFMANN, 2004, p. 2706).

O Professor ameniza a cena, perguntando a Krespel pelos violinos, e nesta passagem o maestro revela-se um colecionador de violinos. Mais tarde, Theodor,

¹³ Para mais detalhes sobre este assunto, remetemos à referida dissertação, cf. nota 1.

¹⁴ “Theodor”, nome que Hoffmann recebeu da família, é de origem grega, composto por *theos* (θεός, deus) e *dōron* (δῶρον, presente), significando “presente de Deus”.

¹⁵ No original: *Was macht denn unsere Antonie, lieber Rat?* (HOFFMANN, 2004, p.2706).

possuído pela curiosidade, pede ao Professor que lhe conte a história de Antonia, e qual a sua relação com os violinos.

O encanto de Antonia

Lembremos que “Antonia” traz no nome a palavra “tom” [*Ton*], o que nos remete ao som entoadado, ou seja, um som com altura definida dentro de um sistema. A forte impressão causada pelo pronunciamento do seu nome faz com que, no lugar de Krespel, Antonia passe a ser o assunto da narrativa. Assoma como um *Leitmotiv*, um tema ou motivo condutor. Mas antes disto, como na música, dá-se ainda uma transição, e o solo sai da voz de Theodor e passa para a do Professor.

Nesta transição, o Professor, primeiro enaltece em Krespel a figura do artista e artesão, pois ele é exímio construtor de violinos. A seguir, realça nele o traço do músico cientista, que tenta entender a física do som, pois Krespel adquire violinos maravilhosos para tocar uma vez e desmontá-los, na busca do segredo da voz (ou da alma¹⁶) do violino. Em dueto com o Professor, Theodor insiste no novo tema: “Mas e Antonia?” [*Wie ist es aber mit Antonien?*] (HOFFMANN, 2004, p.2708). Antes de iniciar a história (ou o conto) de Antonia, o que seria equivalente a um novo movimento dentro da mesma peça musical (ou de um conto dentro do conto), o Professor, acrescenta ainda mais uma dissonância ao acorde, aumentando a tensão sobre o assunto. Ele afirma que, no que tange à relação entre Antonia e Krespel, há algo de muito estranho, “nela deve haver uma particularidade especialmente secreta” [... *damit eine besondere geheime Bewandtnis haben müsse*] (op.cit.). Com este tensionamento, o Professor produz um efeito de cadência musical, que contribui para chamar a atenção sobre o que virá. A cadência, ou o tensionamento, se resolve quando o Professor finalmente começa a contar (ou cantar) o canto (ou o conto) de Antonia, que então se revela uma vivência musical dele e da vizinhança no vilarejo. O tema, de grande importância para o conto, é nele introduzido, como num palco dramático: com iluminação e acompanhamento musical. As vozes aqui são, além da voz de Antonia, as vozes dos instrumentos, que “discutem” entre si, configurando-se numa animada batalha musical:

¹⁶ A “alma” do violino é uma peça cilíndrica, imprescindível, da mesma madeira que o violino, cuja posição é estratégica na sustentação dos dois tampos do instrumento, devido a forte pressão exercida pelas cordas. É responsável pela transmissão da sonoridade, em especial dos agudos (mais estridente, ou mais doce e suave), para toda a caixa de amplificação do próprio violino. Sua colocação e regulação requer um especialista talentoso, um bom lutier. O mau posicionamento da alma não transmitirá corretamente todas as vibrações por todo o instrumento, prejudicando a emissão do som.

Noutra noite, após a sua volta, as janelas de Krespel estavam estranhamente iluminadas, o que já despertou a atenção dos vizinhos, e logo ouviu-se a voz absolutamente magnífica de uma senhorita, acompanhada de um piano forte. Despertaram então os sons de um violino e discutiram com a voz numa animada e fogosa batalha. Ouviu-se logo que era o Conselheiro quem tocava. [...] Jamais imaginara um som assim, sustentado tão longamente, com gorjeios de rouxinol, com um oscilar de altos e baixos, com um crescendo até a potência de um som de órgão, e com um decrescendo até o mais suave espirar. Não houve ninguém que não ficasse envolvido pela mais doce magia, e apenas suaves suspiros a floravam do silêncio profundo, quando a cantora silenciou.¹⁷

Os antecedentes do surgimento de Antonia, até a noite em que ela canta, passam então a ser o tema do conto. Contar, cantar e encantar se aproximam, pois o Professor, como um poeta épico, canta o canto de Antonia, exaltando-o ao nível do sublime.

Note-se que não se fala no que ela canta, mas do próprio canto e da melodia, ou seja, a música, como sujeito, para Hoffmann (1810) “a mais romântica de todas as artes, liberta de qualquer elemento externo, cujo objeto é o infinito”¹⁸.

Tal como na literatura, o romântico na música também se associa ao misterioso e enigmático, e assim é o canto de Antonia para Theodor. Não esqueçamos também que o narrador, de fato, nunca ouve o canto de Antonia, mas sim, os louvores sobre o mesmo.

Ao momento de puro arrebatamento segue-se uma cena dramática, trágica, um grito, seguido de um silêncio mortal. Theodor lembra que o mistério sobre a relação de Antonia com Krespel e o violino ainda permanece. Surge uma nova voz, num trecho curto: a caseira de Krespel, interrogada por Theodor, dialoga com o tema, contando o que ela sabe sobre o tema de Antonia. Mas quem conta o que contou a caseira é novamente Theodor. A caseira, o professor e os vizinhos comoveram-se com a

¹⁷ No original: *Den andern Abend nach seiner Rückkehr waren Krespels Fenster ungewöhnlich erleuchtet, schon dies machte die Nachbarn aufmerksam, bald vernahm man aber die ganz wunderherrliche Stimme eines Frauenzimmers, von einem Pianoforte begleitet. Dann wachten die Töne einer Violine auf und stritten in regem feurigen Kampfe mit der Stimme. Man hörte gleich, daß es der Rat war, der spielte. [...] Nie hatte ich eine Ahnung von diesen lang ausgehaltenen Tönen, von diesen Nachtigallwirbeln, von diesem Auf- und Abwogen, von diesem Steigen bis zur Stärke des Orgellautes, von diesem Sinken bis zum leisesten Hauch. Nicht einer war, den der süßeste Zauber nicht umfing, und nur leise Seufzer gingen in der tiefen Stille auf, wenn die Sängerin schwieg.* (HOFFMANN, 2004, p. 2709)

¹⁸ A afirmação consta na resenha para a música instrumental de Beethoven. A música, entendida como uma melodia, que não tem intenção de descrever ou “pintar” objetos definíveis através de conceitos, expressa, por isto, a essência da música: “Tratando-se da música como uma arte independente, não deveríamos nos referir sempre somente à música instrumental, a qual, desprezando qualquer ajuda ou mistura de uma outra arte (poesia), exprime puramente o que lhe é próprio, a essência desta arte que só se reconhece nela mesma? Ela é a mais romântica de todas as artes - poder-se-ia quase dizer, a única puramente romântica, pois só o infinito é o seu objeto [Vorwurf].” No original: *Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein rein romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.* (HOFFMANN, 1810).

experiência passional da noite descrita. A emoção teve tamanho impacto, que o canto de Antonia, um canto superiormente apaixonado e comovente, ficou, como um *engramma* warburgiano, marcado na memória coletiva da cidade: “O canto de Antonia naquela noite, por isso, transformou-se entre o público da cidade em uma lenda, de um milagre divino, que estimulava a fantasia e o ânimo, [...]”¹⁹. Até muito tempo depois, mesmo quem nunca a ouvira cantar, agia como se o tivesse. Sobre outras cantoras que se apresentavam na cidade, afirmavam: “só Antonia é que sabe cantar” [...*nur Antonie vermag zu singen*] (HOFFMANN, 2004, p.2711).

Desta forma, observamos em Hoffmann um processo metafórico de formação da imagem. Antonia, nomeada de acordo com o fenômeno que deve representar, é a personificação de um fenômeno, como na origem do motivo mítico, segundo Usener (apud TOMLINSON, 2007), mestre de Warburg²⁰. Ela é o próprio canto, a melodia idealizada, absoluta. Antonia é o ícone da impressão personificada e sintetizada em mito por Hoffmann na narrativa.

O canto de Antonia desperta poderosamente a imaginação de Theodor, que passa a sonhar com ela a cantar-lhe um adágio divino. Entre parênteses, o narrador comenta: “ridiculamente me parecia que eu mesmo o tinha composto” [*lächerlicherweise kam es mir vor, als hätte ich es selbst komponiert*] (HOFFMANN, 2004, p.2711). Este sutil e “ridículo” comentário, colocado pelo autor entre parênteses, refere-se, no entanto, a uma importante correlação entre a *Pathosformel* e a écfrase.

Em seu estudo sobre a *Pathosformel* na música, Tomlinson (2004) parte de Warburg e retrocede no tempo até chegar ao Renascimento italiano. Na sua busca pela origem comum entre a música e a poesia, encontra em Hermann Usener²¹ a compreensão de que “entre uma cultura dos afetos e uma cultura do pensamento encontra-se a cultura das associações simbólicas”²². Tomlinson (2004, p.196) nos leva a um tempo anterior ainda, no qual se encontram as ideias de Giambattista Vico (1668-

¹⁹ No original: *Antoniens Gesang in jener Nacht ist daher unter dem Publikum der Stadt zu einer Phantasie und Gemüt aufregenden Sage von einem herrlichen Wunder geworden, [...]* (HOFFMANN, 2004, p.2710).

²⁰ Para as considerações sobre Usener e a origem do motivo mítico remetemos a *Five Pictures of Pathos* (2004) do etnomusicólogo Gary Tomlinson (2004).

²¹ Hermann Carl Usener (1834-1905), filólogo clássico alemão, mitólogo e comparatista das religiões.

²² No original: *Between a culture of touch and a culture of thought is the culture of symbolic connection.* (WARBURG apud TOMLINSON, 2004, p.195)

1744)²³ e Marsilio Ficino (1433-1499)²⁴ sobre a música. Neste tempo, música significava canto, e este, provindo da emissão de sons em forma de melodias, era compreendido como uma espécie de “fantasma corpóreo”, um produto poderoso, como um espírito, fruto de uma potência imaginativa situada num lugar entre o corpo e a alma, um lugar quase corpóreo da alma. Através de uma *Corpulentíssima fantasia* (VICO apud TOMLINSON, 2004, p.197), estes espíritos ou fantasmas corpóreos eram projetados ao mundo exterior através das cavidades do corpo, afetando poderosamente cantor e ouvintes com a sua magia. Tal canto, com seu encanto, teria o poder de fazer com que todos imediatamente passassem a imitar os afetos que eles representam²⁵.

Segundo a proposta da professora e comparatista Carlinda Nuñez²⁶:

O desdobramento da *Pathosformel* warburgiana, articulado por Gary Tomlinson, é correlato ao da éfrase da representação musical, pois ambas decorrem dos *engrammas* (traços mnêmicos armazenados no sistema nervoso, em consequência de processos de aprendizagem e experiência) e das associações e intuições que as imagens visuais e acústicas provocam”. (NUÑEZ, 2016, artigo inédito)

Impressionado pelo efeito da música, em mais de uma narrativa Hoffmann se propõe a capturá-lo. Estas passagens notáveis configuram-se como éfrases musicais na literatura, pois descrevem uma representação de uma mídia (a musical) em outra (a verbal). A complexidade aqui se põe em função da representação de um efeito, ou seja, daquilo que a música provoca no sujeito, o arrebatamento.

A arte metamimética

William Kumbier (2001), ao analisar contos de Hoffmann, vê na éfrase um palco no qual o que está em primeiro plano, mais do que o enredo ou os personagens, é a própria técnica e os procedimentos criativos, chamando assim a atenção para a arte mimética que se transforma em metamimética. A nosso ver, na composição ficcional, os contos de Hoffmann assimilam, tanto uma dimensão crítico-criativa quanto

²³ Filósofo político, retórico, historiador e jurista italiano.

²⁴ Filósofo italiano, considerado o maior representante do Humanismo florentino.

²⁵ Para mais detalhes remetemos ao capítulo 2.3 (A *Pathosformel* como dispositivo poético-ficcional) da dissertação referida na nota 1.

²⁶ Os cursos ministrados no PPG-Letras da UERJ pela docente, nos dois últimos anos, dedicaram tópicos do programa à articulação da teoria warburgiana com a estética musical. É daí que sai a citação mencionada.

metamimética e, a ultrapassagem dos terrenos crítico e poetológico deve-se, em Hoffmann, substancialmente, à presença fundamental da música. Deste modo, se a arte mimética, metamorfoseada para representar e falar de si mesma, torna-se metamimética, as narrativas musicais, que têm por objeto a arte da música, abrem o caminho para uma literatura metamusical. Os contos de Hoffmann iluminam brilhantemente este caminho, e o músico que talvez melhor tenha percebido isto é Robert Schumann (1810-1856). Grande leitor de Hoffmann, o pianista, compositor e crítico musical o homenageou com um ciclo de peças para piano, a *Kreisleriana*, inspirado na coleção homônima de Hoffmann, que por sua vez, prestou homenagem ao seu querido Maestro Kreisler.

A pianista e musicóloga alemã Siglind Bruhn (2000), em suas pesquisas sobre a música em diálogo interdisciplinar, fala do processo de transmedialização [*transmedialization*] para reivindicar a existência da écfrase também na música. Tal processo foi observado pela musicóloga brasileira Monica Vermes (2007), ao analisar a *Kreisleriana* de Schumann. Sem usar os mesmos termos, Vermes identifica exatamente os procedimentos ecfásticos musicais adotados por Schumann, tendo por ponto de partida a *Kreisleriana* literária de Hoffmann. O poeta do fantástico, ao transmedializar a música para suas narrativas, utilizou-se do recurso da écfrase, incorporando *in virtu* a música em seus contos. De modo inverso, Schumann, ao proceder ecfásticamente, tornou efetivo o alto potencial das narrativas de se metamorfosearem em música.

Com *Krespel*, Hoffmann se utiliza da écfrase para representar diversas outras questões musicais ou artísticas: a obra de arte como procedimento, a questão do gênio, o estranho na música, o contraponto no arranjo das vozes, ou o físico e o metafísico na música, aspecto decifrador do misterioso canto de Antonia e sua relação com o violino. Possuidora de uma doença fatal associada ao canto, e por isto impedida de cantar, Antonia encontra a própria voz na alma do violino de Cremona. Platônica como uma melodia impossível, a musa, durante um devaneio onírico de Krespel, tal como um compositor no instante da criação, retorna enfim à harmonia das esferas.

Referências

BRUHN, Siglind. *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*. Disponível em: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm> Acessado em 30/09/2016.

CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. Pós: Belo Horizonte, v.1, n.2, pp.8-23, Nov. 2011.

HOFFMANN, E.T.A. *Beethovens Instrumental-Musik; Die Fermate; Rat Krespel*. In: *HOFFMANN, E.T.A. Werke*. (Org.) Mathias Bertram. Berlin: Directmedia, 2004. *Digitale Bibliothek* vol.8. CD-ROM.

KUMBIER, William. *Besonnenheit, Ekphrasis and the Disappearing Subject in E.T.A. Hoffmann's 'Die Fermate'*. In: *Criticism*, vol.43, nr.3, Summer 2001, pp. 325-339.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Harvard: Harvard University Press, 1998.

RUTHNER, Simone. *A dimensão efrástica nos contos de E.T.A. Hoffmann: Um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UERJ, 2016.

SCHER, Steven P. *Notes Towards a Theory of Verbal Music (1970)*. In: *Essays on Literature and Music (1967-2004)*. (Org.) Walter Bernhart; Werner Wolf. Amsterdam-New York: Rodopi, 2004, pp.23-30.

SCHRÖTER, Jens. *Discourses and Models of Intermediality*. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011).

TOMLINSON, Gary. *Five Pictures of Pathos*. In: *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*. Philadelphia: PENN, University of Pennsylvania Press, 2004.

VERMES, Mónica. *Crítica e Criação - Um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VOLOBUEF, Karin. *E.T.A. Hoffmann e Machado de Assis: Literatura e Música*. In: *Contexto*, ano XII, 2004, p.25-33.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. (Org.) L. Waizbort, trad. L. B. Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.