

E.T.A Hoffmann, Honoré de Balzac e a figura do artista

Profa. Dra. Marta Kawano¹

Resumo:

No século XIX francês, a obra de E.T.A Hoffmann foi lida e admirada por diversos escritores (como Charles Nodier, Honoré de Balzac, Gérard de Nerval, Théophile Gautier e Charles Baudelaire) e forneceu elementos para renovações na prosa e na poesia francesas do período. O objetivo de nosso estudo é explorar relações entre algumas narrativas de Honoré de Balzac que nutrem fortes vínculos com o Romantismo (narrativas do Balzac que foi definido por Baudelaire como um visionário) e contos de E.T.A Hoffmann que têm músicos e pintores como protagonistas. Tal aproximação abrirá caminho para refletir sobre aspectos comuns ao Romantismo alemão e ao francês, como a intensa comunicação entre a literatura e as artes e a representação literária da figura do artista.

Palavras-chave: romantismo, figura do artista, Balzac, Hoffmann, Baudelaire, artes.

“Hoffmann é popular na França, mais popular do que na Alemanha. Seus contos foram lidos por todos; pela porteira e pela senhora da sociedade, pelo artista e pelo merceeiro (...)”. Assim se inicia um artigo de Théophile Gautier publicado na *Chronique de Paris* em 1836, sete anos após vir a lume, em terras francesas, a primeira tradução de um conto do escritor alemão. Um dos responsáveis pela voga fantástica na França (juntamente com Charles Nodier, seu mestre), Gautier estava interessado, sobretudo, em discutir e consolidar o conto fantástico, de que o nome de Hoffmann era quase um sinônimo.

Mas a importância de Hoffmann para a literatura francesa do período não se resume ao fantástico. Sua obra tematiza com frequência a relação entre literatura, música e pintura, ela traz formulações importantes sobre as correspondências entre os diferentes sentidos e as diferentes artes, e põe em cena, das mais variadas maneiras, personagens artistas. Tais aspectos encontram eco, na França, em criações literárias que trazem figurações de artistas e refletem sobre as aspirações e os fracassos da arte no período. Isso pode ser visto na obra de Baudelaire e Balzac.

Nossa exposição se centrará no diálogo profundo que Balzac mantém com a obra de Hoffmann, e podemos tomar como ponto de partida uma cena da célebre novela de Balzac intitulada *Le Chef-d’oeuvre-inconnu* [A *Obra-prima ignorada*], comparando-a com uma cena de um conto de Hoffmann intitulado *Artushof* [A *corte de Artus*].²

Traugott, o protagonista de *A corte de Artus*, é um jovem dividido entre as exigências do mundo dos negócios e o amor pela arte. Levado pelo desejo de se aprimorar na arte da pintura ele vai parar, numa dada altura do conto, no ateliê de um mestre chamado Berklinger. A cena em questão consiste no seguinte: Berklinger, um mestre exigentíssimo, vai conduzindo o jovem por seu ateliê (e pelos caminhos secretos da pintura) até se deter diante de uma tela inteiramente branca na qual apenas ele vê a representação do “Paraíso reencontrado”, a qual ele descreve nos mínimos detalhes. É então que o filho³ do mestre explica ao discípulo o ocorrido: Durante dias inteiros ele permanece sentado diante desta tela montada e preparada, a qual ele contempla fixamente. Ele chama isso de pintar, e o senhor viu em que estado de exaltação o lança a descrição deste quadro. (HOFFMANN, 1981, v.1, p. 228)

Uma imagem especular invertida dessa cena se encontra na famosa cena de delírio do pintor Frenhofer n’A *Obra-prima ignorada* de Balzac. Ao final desta novela, Frenhofer decide finalmente dar a ver a grande obra de sua vida. Também a personagem de Balzac, exaltada, contempla uma tela na qual vê uma figura feminina que, de tão viva, parece pulsar. Contudo, assim como no conto de Hoffmann, a obra é vista apenas por seu próprio criador. Para mostrarmos como ele e sua tela foram vistos por Porbus e Poussin, (dois “discípulos” de Frenhofer presentes na cena), o melhor é ceder a palavra a Balzac:

Os dois pintores deixaram o velho entregue a seu êxtase, olharam para ver se a luz, ao cair a prumo sobre a tela que ele lhes estava mostrando, não neutralizava todos os efeitos.

(*Porbus*): - Não vejo ali senão cores confusamente amontoadas e contidas numa porção de linhas esquisitas que formam uma muralha de pintura.[...] (BALZAC, 1954, p. 412)

Uma tela branca e uma muralha de pintura. Imagens cujo significado podemos elucidar refletindo um pouco sobre os diferentes olhares que estão aqui em jogo. Em primeiro lugar, temos o olhar delirante dos próprios artistas (Frenhofer e Berklinger), uma visão puramente interior, sem correspondente na exterioridade. Em segundo lugar, temos o olhar dos espectadores (Traugott, Porbus e Poussin), aqueles que vêem, nas respectivas telas, o que de fato há nelas (uma superfície branca e uma muralha de pintura), e que contemplam também a expressão dos dois pintores em seus momentos de delírio: a face de ambos, com seus olhares transtornados, é descrita nos dois contos.

O jogo de olhares discrepantes diz muito: Frenhofer e Berklinger são artistas que cultivam “gosto do infinito”⁴. Fruto ou não do delírio, o que vêem, pela arte, não é percebido pelos outros, e no brilho de seus olhos transparece o paraíso que vislumbram (ainda que apenas no próprio interior). Por essa razão, contudo, fazem figura de inadaptados e são vistos como loucos por aqueles que os cercam. Em suma, essas diferentes formas de visão nos dão a natureza ambivalente dos artistas representados: visionários e elevados e, por outro lado, fracassados, expostos à incompreensão e ao ridículo.

Num artigo de 1831, o crítico Sainte-Beuve ressaltou a força das figurações do artista em Hoffmann: “Até hoje ninguém, crítico ou poeta, sentiu e explicou como Hoffmann o que é um artista” e, particularmente, “esses artistas de hoje em dia, com o gênio inquieto, os olhos assombrados – místicos sem fé, gênios sem obra, almas sem órgãos”.⁵ As palavras de Sainte-Beuve deixam claro que a voga Hoffmann na França não se deve apenas à crescente valorização do fantástico, mas se liga ainda à intensa discussão, em solo parisiense, a respeito das diferentes artes e suas correlações. *A Obra-prima ignorada*, de Balzac, – publicado no mesmo ano de 1831 em *L’artiste* – é um capítulo dessa discussão que terá continuidade, no interior de sua obra, com duas outras novelas⁶ que, juntamente com *A Obra-prima ignorada*, formam uma trilogia sobre o artista incluída posteriormente na *Comédia Humana*.

Muitas variantes da figuração do artista se encontram também na obra de Hoffmann (*Die Serapionsbrüder*, *Kreisleriana*, *Princesa Brambilla*), de modo que, na comparação que se pode fazer entre as obras de ambos escritores, trata-se de lidar, muito mais do que com a coincidência de uma cena, de um motivo ou de um enredo, com o entrelaçamento de duas redes de contos e novelas, de duas constelações de obras em que se encontram discussões a respeito da arte que, a despeito das muitas semelhanças que guardam entre si, levam, cada uma delas, a resultados bastante diversos, como procuraremos mostrar.

“Li Hoffmann integralmente. Ele está aquém de sua reputação. Há, em sua obra, alguma coisa, mas não é grande coisa; ele conhece bem música; ele não entende nada do amor nem da mulher; não causa medo, pois é impossível causá-lo com causas físicas”: Este é um trecho de uma carta de Balzac escrita para sua amante, Mme. Hanska, em 02 de novembro de 1833. O escritor procura dar a impressão de que guarda suas distâncias da obra de Hoffmann, mas sabemos, por essa mesma passagem, que ele conhecia bem a obra do autor alemão. Com efeito, um estudo detalhado da maior parte dos contos dos “Estudos filosóficos” da *Comédia Humana* deixa transparecer que Balzac não apenas leu muito Hoffmann, como se alimentou imensamente da obra deste, seja nos temas, na construção de personagens, de enredos...⁷ Este fato salta aos olhos se compararmos o enredo de *A Obra-prima ignorada* (1831), conto de pintor a que nos referimos acima, com um conto de música de E.T.A. Hoffmann intitulado *Der Baron von B.* [*O barão de B.*]⁸

Houve quem se referisse à coincidência entre ambos os enredos como um *pastiche*, mas veremos que a releitura realizada por Balzac traz alterações bastante significativas em relação ao conto de Hoffmann, e que dizem muito sobre a própria obra balzaquiana e sobre o profundo conhecimento que ele tinha da obra de Hoffmann.

A primeira dessas modificações diz respeito ao tema: o que em Hoffmann era um conto sobre um violinista, transforma-se, em Balzac, num conto sobre um pintor. Essa mudança é, por sua vez, muito hoffmaniana, e não apenas pelo fato de Hoffmann ter escrito diversas narrativas musicais. É freqüente, na obra deste, o trânsito de cenas, personagens e motivos de um conto para o outro. Isso ocorre, em particular, nos contos que têm como protagonistas figuras de artistas, e que trazem freqüentemente imagens especulares com sentido invertido.⁹ Um bom exemplo de que Balzac procedeu, neste sentido, “à maneira” de Hoffmann, é a troca de sinal que ele operou ao reescrever a cena hoffmaniana do delírio de Berklinger diante de uma tela branca (*A corte de Artus*), como a famosa cena do delírio de Frenhofer (*A Obra-prima ignorada*) diante da tela que contém uma muralha de pintura. Uma retomada de Hoffmann, mas também uma variação a partir do tema hoffmaniano. Essa composição por variações (muitas vezes invertendo o sinal), como dissemos, é freqüente em Hoffmann, e já foi lida pela crítica como uma forma de construção que pode ser aproximada da composição musical.

A revelação da muralha de pintura criada por Frenhofer está, n’*A Obra-prima ignorada*, próxima do desfecho. Retrocedamos um pouco no enredo desta novela para compreendermos como ela seguiria, passo a passo, o enredo de *O barão de B.*

Trata-se de uma narrativa de aprendizado no qual um jovem pintor (Poussin) visita o ateliê daquele que é tido por um grande mestre de pintura (Frenhofer). Ao longo do conto acompanhamos as longas preleções de Frenhofer sobre a pintura, ouvidas com atenção por Poussin e Porbus (que é também pintor), preleções que cumprem a função de estabelecer exigências altíssimas para esta arte. Cria-se então uma enorme expectativa quanto à *obra-prima* de Frenhofer, que promete coroar sua arte, e a qual ambos os discípulos só poderão ver ao final da novela. A revelação da **obra-prima ignorada** se dá na cena que expusemos anteriormente, configurando um anticlímax – o grande fiasco de Frenhofer, e a *exposição* de seu fracasso como pintor, que contraria toda a expectativa construída ao longo da narrativa. Após presenciar o delírio de Frenhofer diante da tela, ambos os discípulos deixam o ateliê. Quando retorna no dia seguinte, Porbus fica sabendo que “Frenhofer morrerá à noite, depois de queimar suas telas”. O desfecho desta novela, que trata da busca do absoluto e do fracasso do artista, é trágico e inequívoco. Mostra, como diz o próprio Balzac comentando sua trilogia sobre o artista, “a desordem que o excesso de pensamento pode produzir na alma do artista”. É um desenlace que, num conto incluído nos *Études philosophiques*, tem a forma de uma conclusão, de uma tese.

Reconstituamos brevemente o enredo de *O Barão de B.* de Hoffmann. Neste conto, a relação mestre-discípulo se estabelece, de início, pelo desejo de Carl, jovem virtuose de violino (e narrador-testemunha), de conhecer um grande mestre da arte do violino, desejo e curiosidade que são alimentados pelos cochichos e risinhos maliciosos que ele percebe nas pessoas sempre que se fala no barão. Ele é então apresentado por seu mestre (Haak) àquele que seria o **mestre dos mestres** na técnica o instrumento: o barão de B.

Vemo-nos (nós, leitores, e o virtuose-aprendiz) diante de uma figura idiossincrática, em cuja descrição Hoffmann inclui vários traços cômicos, mas que mostra ter uma exigência absoluta em relação à arte do violino, tratada por ele como uma arte ao alcance de pouquíssimos privilegiados. Esse apego do barão à música absoluta faz com que o conto se construa como um *crescendo* musical. Num movimento ininterrupto, ele vai elevando suas exigências: afirma que o Stradivarius de Haak, (construído “por aquele pobre-diabo”), não chega aos pés do Granuelo que ele, barão, possui; também o seu arco é incomparavelmente superior ao arco que lhe apresentam; os quartetos de Haydn executados não se encontram à altura de Tartini, único compositor para violino que ele apre-

cia. Tudo é narrado com muita vivacidade, e a tensão do conto é habilmente construída pela expectativa quanto ao momento em que o barão irá tocar a peça daquele compositor inigualável, fazendo soar, com aquele arco incomparável, as cordas daquele violino único.

Essa forma do conto, pela qual se constrói uma forte tensão (o que é próprio desse gênero, como nos ensina Julio Cortázar), pode ser aproximada da música por duas vias distintas: uma delas é pelo *crescendo* de expectativas (e sabemos o quanto é importante, na música, o jogo entre *tensão* e *resolução*), a outra se encontra no próprio instrumento, que é quase uma personagem do conto: para se tocar bem o violino é necessário manejar habilmente a tensão das cordas e do arco.

Esse redobro da tensão só faz tornar mais intenso e impactante o momento tão aguardado em que o Barão dará mostras de todo o seu talento.

Mas aqui somos levados novamente a um anticlímax: assim como ocorre com o Frenhofer de Balzac (e com o Berklinger do próprio Hoffmann), a promessa não se cumpre. O momento em que o barão toca o violino é um fiasco retumbante, no qual ocorre uma espécie de descarga elétrica em que os fios do conto se rompem juntamente com a quebra das expectativas (do discípulo e do leitor). Vejamos como Hoffmann narra este momento:

(...) deslizando o arco trêmulo à altura do cavalete do violino, ele produziu um rangido, um apito, um miado e um coaxar que poderia ser comparado ao som emitido por uma velha que se esforça, sem sucesso, por entoar a melodia de uma canção.

Ele levantou os olhos para o alto, como que mergulhado num êxtase divino (...) seus olhos brilhavam (...) então ele disse com um voz profundamente comovida.

- Eis aí um som! ... isso é o que chamamos de extrair um som!

(Carl) Fui tomado de estranhos sentimentos. O instinto, que me teria antes levado a rir, desapareceu diante daquela respeitável fisionomia transfigurada pelo entusiasmo. (HOFFMANN, 1981 (v.3), p. 293)

Como apontamos acima, esta cena tem uma imagem especular, no universo da pintura, em *A Obra-prima ignorada*, novela à qual retornaremos adiante. Antes disso, porém, podemos abrir um parêntese para retomar uma cena de outra novela de Balzac, que tem como protagonista o compositor Gambara (que dá título à obra), e em cuja dedicatória (dirigida ao Marques de Belloy) Balzac presta uma homenagem a Hoffmann e aos artistas que ele criou:

[...] o senhor, príncipe de espírito, atirou sob minha pena esse personagem digno de Hoffmann, esse carregador de tesouros desconhecidos, esse peregrino sentado à porta do Paraíso, tendo ouvidos para escutar os cânticos dos anjos e não mais a língua para repeti-los, agitando sobre as teclas de marfim dedos quebrados pelas contrações da inspiração divina, e crendo exprimir música do céu para ouvintes estupefatos.” (BALZAC, 1954, p. 417)

As palavras usadas por Balzac para descrever Gambara poderiam se aplicar ao barão de B.: a cena central deste conto de Hoffmann é aquela em que Carl, tomado de espanto, ouve a terrível música executada pelo barão. Esta cena pode ser colocada lado a lado com uma outra, de *Gambara*:

A princípio calmo e sereno, o rosto do maestro, no qual Andrea procurava adivinhar as idéias que ele exprimia com voz inspirada, e que um amálgama indigesto de notas não permitia entrever, animara-se gradativamente (...) Gambara enxugou a fronte, e dirigiu com tanta força o olhar para o teto que parecia furá-lo e erguer-se até os céus. (BALZAC, 1954, p. 444)

Em lugar da música sabiamente encadeada que Gambara ia enunciando, seus dedos produziam uma sucessão de quintas, de oitavas, de terças maiores, e marchas sem sextas na base, reunião de sons discordantes atirados ao acaso que parecia combinada para rasgar os menos delicados ouvidos [...] Sem dúvida alguma, pelo olhar inspirado de seus olhos azuis abertos para um outro mundo, pelas róseas cores que

lhe coloriam as faces, e sobretudo por essa serenidade divina que o êxtase espalhava em suas feições tão nobres e tão altivas, um surdo acreditaria estar assistindo a uma improvisação devida a um grande artista (BALZAC, 1954, p. 448)

Temos aqui mais um músico cuja fisionomia é “transfigurada pelo entusiasmo”, mas que fracassa na execução, um irmão espiritual do barão de B. Há um detalhe neste trecho que nos conduz a uma concepção da música comum a Hoffmann, a Balzac e a Baudelaire. O detalhe consiste no **olhar que parece furar o teto e erguer-se até aos céus**, uma metáfora para a idéia de que a música é aquela, dentre todas as artes, que propicia a maior elevação: o contato com o absoluto e o acesso ao Paraíso perdido. Baudelaire a formula de forma bastante semelhante ao dizer que *la musique creuse le ciel* [a música cava o céu]¹⁰. Essa idéia aparece com frequência na pena de Hoffmann, como, por exemplo, no seguinte trecho de *O poeta e o compositor* [*Der Dichter und der Komponist*], texto importantíssimo para compreender a sua obra e a comunicação entre as artes que nela se opera o tempo todo: “A música não seria a linguagem de um longínquo dos espíritos, e seus acentos maravilhosos não encontram eco em nossa alma e não despertam uma vida intensa e superior?”¹¹. Mas é justamente o fato de a música facultar o acesso às esferas mais elevadas o que intensifica o fiasco do barão (assim como o de Gambara). A queda das alturas da música é muito maior...

Nesta queda reside a diferença fundamental entre as figurações do artista em Hoffmann e em Balzac. Apontamos acima que *A Obra-prima ignorada* termina inequivocamente em tragédia. O mesmo ocorre, de certo modo, em *Gambara*, ainda que Balzac dê uma piscadela irônica para o leitor ao introduzir na novela uma personagem-espelho de Gambara que é nada menos do que um cozinheiro italiano. Giardini padece de uma loucura análoga à de Gambara: acredita que suas criações na cozinha são obras de gênio, mas elas são muito mal digeridas por aqueles que as experimentam.... O espelhamento cozinheiro-compositor (que, com o perdão do pleonismo, dá um sabor bem balzaquiano à história) é comentado, na novela, quando o narrador revela as impressões de uma personagem que é espectadora daqueles delírios: “Colocado entre aquelas duas loucuras: uma tão nobre e a outra tão vulgar [...] houve um momento em que o conde se sentiu sacudido entre o sublime e a paródia, essas duas faces da condição humana.”(BALZAC, 1954, p. 433).

Fato é que, embora presente, esse elemento de paródia – na figura do cozinheiro que é uma versão rebaixada de Gambara – não tem maiores consequências para o desfecho da novela e para o destino do protagonista, destino que, se não chega a ser inteiramente trágico, é bastante cruel. Gambara não morre, como Frenhofer, mas se vê condenado a uma existência ainda mais miserável do que é a que o vemos levar ao longo da novela.

Podemos então retornar à comparação entre *O Barão de B.* e *A Obra-prima ignorada*, e às diferenças entre os desfechos dessas narrativas cujos enredos são quase idênticos. Quase. E trata-se agora de ressaltar essas diferenças, que deverão nos conduzir a outras diferenças, estas mais profundas, entre as figurações do artista em ambos os escritores.

Como vimos, a narrativa de Balzac termina inequivocamente como tragédia. No conto de Hoffmann, ao contrário, prevalece, apesar do *fiasco* do barão, uma ambivalência com respeito à sua figura.

Vejamos como vai se mostrando, ao longo do conto, a personagem do barão. De início ele é apresentado como um grande mestre do violino, ainda que todos lancem risinhos maliciosos sempre que se menciona seu nome (risinhos cuja causa o leitor não demora a descobrir...). As conversas do barão com Carl parecem confirmar, contudo, sua fama de grande violinista: ele é um mestre exigentíssimo, que detém segredos preciosos a respeito da música, mas que é uma figura cheia de idiossincrasias... Essa ambivalência se reflete na reação de Carl depois de ouvir a terrível música que o barão produz com seu violino: “O instinto, que me teria antes levado a rir, desapareceu diante daquela respeitável fisionomia transfigurada pelo entusiasmo...”. Ele poderia rir, mas não riu, e também não pôde responder negativamente quando o barão lhe perguntou: “Não é verdade, meu garoto, que este

som lhe penetrou até o fundo da alma?”. Carl é ainda levado a confessar, mais adiante, que aquela audição o “lançou na mais profunda desordem de espírito”. De modo vertiginoso transitamos do riso para o terrível, do cômico para os abismos da alma. E novamente para o cômico: logo em seguida o barão se despede do virtuose e lhe dá a um ducado, prometendo muitos outros ao final das aulas seguintes. Em suma, depois de vermos as profundezas de sua alma serem trazidas à tona no momento em que ele toca, deparamos com a silhueta cômica da mesma personagem, que se desenha agora como um professor (aparentemente) mesquinho que paga para dar aulas e – o mais importante – para que seus alunos se caleem a respeito de sua total incapacidade de manejar o violino.

Retornemos ao modo como Carl (o narrador-testemunha) descreve o olhar do barão no momento em que ele toca, ou seja, no momento mesmo de seu fiasco: ele “olhou para o alto”, como que entregue a “um êxtase divino” (podemos lembrar aqui do olhar de Gambara, que furou o teto, ou da música que, para Baudelaire, cava o céu). Mas essa queda das alturas da música celestial não resulta, em *O barão de B.*, numa tragédia. Tampouco se resume a uma queda no ridículo. Seria, talvez, ambas as coisas, e algo mais...

Este algo mais estaria na ponderação de Carl no desfecho do conto, ponderação que, após tantos sobressaltos provocados por Hoffmann no leitor, não deixa de surpreender. Carl diz, enfim, que, embora o barão pareça inapto para extrair música do violino, é capaz de transmitir-lhe conhecimentos musicais profundos. Toda essa ambigüidade, que permite a Hoffmann, por sua vez, nos fazer pensar na complexidade e multiplicidade de sentidos do processo artístico, é eliminada no final trágico d'*A Obra-prima ignorada*.

Isso talvez porque Balzac, que se propõe a escrever *une étude philosophique*, estivesse também preocupado em marcar sua diferença em relação a Hoffmann e em “traduzir” sua obra para o espírito francês. Vale aqui citar uma carta de Balzac a Schlesinger que nos dá uma boa medida do que ocorre nos bastidores desse diálogo que ele estabelece com Hoffmann:

Leia o que (...) Hoffmann, o berlinense, escreveu sobre Gluck, Mozart, Haydn e Beethoven, e o senhor verá por que leis secretas a literatura, a música e a pintura estão ligadas! Há páginas cheias de gênio, sobretudo nas cartas de Kreisler. Mas Hoffmann se contentou em falar dessa aliança como um *teriaki*¹² (...) suas obras são admirativas, ele sentia com demasiada vivacidade, era músico demais para discutir: tenho em relação a ele a vantagem de ser francês e de ser bem pouco músico; posso dar a chave do palácio no qual ele se embriagava.” (BALZAC, 1979, p. 1451)

Essa passagem, na qual vemos Balzac admitir que Hoffmann teria lhe ensinado por que leis secretas música, pintura e literatura estão relacionadas, desperta a atenção para um aspecto importante da recepção do escritor alemão na França, pois é precisamente esta aliança entre as diferentes artes que Baudelaire, por exemplo, valorizará em Hoffmann, nos inúmeros momentos ao longo de sua obra crítica em que o poeta se refere à obra do alemão, na qual vê uma antecipação da sua própria estética das *correspondências*.

Mas o trecho da carta de Balzac nos permite também aprofundar um pouco a comparação *A Obra-prima ignorada* e *O Barão de B.* Ele abre caminho para se compreender, entre outras coisas, o desfecho mais conclusivo da novela de Balzac. Ao minimizar a ambigüidade do conto de Hoffmann no qual se baseia, *A obra-prima ignorada* nos leva às teses do próprio Balzac a respeito da arte. Ora, mas é precisamente por ser conclusivo que Balzac talvez apresente uma reflexão sobre a arte e o artista um pouco menos complexa do que se a que se pode encontrar em Hoffmann.

O fato de Balzac se pretender mais explicativo, mais *français*, faz também com que sua novela seja mais discursiva – pelas longas preleções de Frenhofer (que se repetem nas preleções de outras personagens de *Massimila Doni* e *Gambara*). Essas preleções, além de conferir um tom sisudo à narrativa, de certo modo afrouxam a tensão que havia no conto de Hoffmann – a qual procuramos relacionar à composição musical. cremos que, ironicamente, é esse caráter analítico da novela de Balzac que faz com que ele não consiga realizar na prática – e não apenas afirmá-la como tese – a

reunião entre as artes que Hoffmann logrou realizar em muitos dos seus contos. As novelas musicais de Balzac (*Massimila Doni* e *Gambara*), assim como a *A Obra-prima ignorada* não diferem muito entre si com respeito ao tom discursivo (por vezes quase professoral), ao passo que nos contos de artista de Hoffmann, este consegue muitas vezes ser plástico e musical na própria escrita, concretizado a tão almejada aliança entre as artes. Isso talvez se deva ao fato de Hoffmann ser mais “mais músico”, “mais artista” (e “menos francês”) do que Balzac.¹³

A comunicação entre as artes foi buscada por Hoffmann de diversas maneiras. O projeto de concretizá-la em na própria criação literária está presente, para tomarmos apenas um exemplo, no título de suas *Fantasiestücke in Callot's Manier*, que deixa claro o propósito de aproximar a literatura da música (*Fantasie* tem aqui um sentido de *fantasia* musical) e das artes plásticas (“à maneira de Callot”, que era um gravurista francês). Esse propósito está expresso, ainda, na orientação que ele dá para o leitor de sua *Princesa Brambilla* [*Prinzessin Brambilla*]:

(...) a *Princesa Brambilla* não é um livro para pessoas que tendem a levar tudo a sério e literalmente. Quanto ao benevolente leitor (...) pede-se que ele não perca de vista a base e a origem do conjunto, ou seja, as gravuras fantásticas de Jacques Callot, e que pense ao mesmo tempo naquilo que um músico exigiria de um *capriccio*. (ALEXANDRE, 1966, p. 1583)

Essa maneira encontrada por Hoffmann para apresentar sua *Princesa Brambilla* nos fornece também alguns elementos para compreender um pouco mais a dimensão do cômico em *O barão de B.*: este também não seria um conto recomendável para aqueles que tendem a levar tudo a sério. A referência a Callot pode nos ajudar. As figuras cômicas e fantásticas do gravurista francês são uma grande fonte de inspiração para Hoffmann. Com Callot, Hoffmann teria aprendido a relação existente entre o cômico e o fantástico¹⁴. O barão, misterioso, profundo, cômico e caricato ao mesmo tempo – de todo modo perturbador – é uma personagem bem talhada para nos retirar na nossa banalidade cotidiana. Essa quebra do *costumeiro* pode ser vista como o sentido mais geral do fantástico hoffmaniano.

Outra leitura de Hoffmann é realizada por Baudelaire, que parece ter compreendido com mais profundidade a dimensão do cômico hoffmaniano. Em seu ensaio sobre a “Essência do riso” – no qual se refere à *Princesa Brambilla* como um “catecismo da mais alta estética” – Baudelaire comenta da seguinte maneira a obra do escritor alemão:

O que distingue muito particularmente Hoffmann é a mistura involuntária, e algumas vezes muito voluntária, de uma certa dose de cômico significativo com o cômico mais absoluto. Suas concepções cômicas as mais sobrenaturais, as mais fugidias, e que se parecem muitas vezes com visões da embriaguez, têm um senso moral muito visível: é de crer que se está diante de um fisiologista ou de um médico de doidos dos mais profundos, e que se divertia revestindo essa profunda ciência de formas poéticas, como um erudito que falaria por apólogos e parábolas. (BAUDELAIRE, 2002, p. 745)

Com a ajuda de outros textos de Hoffmann, aprofundemos-nos então um pouco mais no que seria o seu “pensamento” a respeito da arte e do artista, indo um pouco além das camadas mais superficiais do próprio barão de B..

Vimos que a grande diferença entre este conto e *A Obra-prima ignorada* de Balzac reside na ambigüidade da figura do artista: o barão cômico e cheio de mistérios ao mesmo tempo. Essa ambigüidade é sustentada por Hoffmann até o final, pois ele deixa aberta a possibilidade, depois do seu *fiasco*, de o barão ser um grande mestre na arte da música. Essa possibilidade talvez se deva justamente àquilo que causa o seu vexame, ou seja, o fato de ele não conseguir realizar na realidade toda a maravilha musical que promete, de não ser capaz de exteriorizar a música que ouve interiormente. Ora, a importância da **visão interior** na criação artística é defendida por Hoffmann em diferentes momentos de sua obra, um deles é justamente na primeira das muitas conversas entre amigos (os irmãos de Serapião) reunidos numa taverna em Berlim, conversas que constituem a moldura narra-

tiva na qual se inserem os contos de *Die Serapionsbrüder* (de que faz parte *O barão de B.*). O **princípio serapiôntico** consiste na exigência, para cada um daqueles que vão apresentar suas narrativas aos outros, de só narrar aquilo que tiver **visto interiormente** com toda nitidez e vivacidade. No contexto em que é formulado, esse princípio serve ainda de arma contra o filisteísmo, inimigo a ser batido pelo grupo de amigos. É um princípio estético segundo o qual a arte não deve abrir concessões ao domínio da exterioridade, da convenção e da acomodação filistina. Essa discussão poderia levar-nos bastante longe, e cabe apenas apontar que o protagonista de *Barão de B.* obedece ao princípio formulado logo no início dos *Serapionsbrüder*. Ele cumpre à exigência *sine qua non* da verdadeiro artista, segundo Hoffmann, embora, aos olhos comuns, pareça ridículo e doido. A música interior do barão é ao mesmo tempo o seu vício (ou, ao menos, a causa do seu *fiasco*) e sua maior virtude e tesouro, aquilo que pode fazer dele, no fim das contas, um grande mestre.

A **música interior** é ainda tematizada por Hoffmann numa das narrativas contidas em sua *Kreislarian*, e que se intitula curiosamente *O inimigo da música* [*Der Musikfeind*]. O protagonista passa, aos olhos da família e da sociedade, por alguém que não tem a menor sensibilidade musical. Depois descobrimos que isso ocorre justamente pelo fato de ele se incomodar com a mesmice dos saraus que tem de frequentar, cuja música ele julga vazia e sem vida, se contrastada com a música interior que traz dentro de si, e que apenas sua tia, mais sensível, é capaz de compreender...

Tudo isso nos permite ver na incapacidade do barão o sinal, talvez, de uma ligação mais profunda com a música, algo que faz com que seja visto pelo discípulo (a princípio estupefato com seu fracasso) como alguém que detém os mais profundos conhecimentos musicais e é capaz de proporcionar o verdadeiro aprimoramento nesta arte. A comicidade do barão ultrapassa em muito a simples esfera do riso banal, e seu vexame revela tudo o que está em jogo na aposta que se faz na arte.

E então compreendemos um pouco melhor por que aquele barão, cômico e ridículo, fracassado na exteriorização da música que ouve em seu interior, mas aspirando pelo infinito consegue, ao fim e ao cabo, fazer figura de mestre e provocar a sensibilidade e a imaginação do seu discípulo e do leitor. Um mestre às avessas, que revira também nossa percepção corriqueira. E a inquietação que provoca ganha então um significado bem mais amplo do que a *inquiétante étrangeté* ...¹⁵ Compreendemos também que Balzac, ao deixar de lado a comicidade em suas figurações de artistas, tomou uma via bastante distinta da percorrida por Hoffmann.

Podemos encerrar essa comparação entre os dois autores retomando as duas imagens que foram nosso ponto de partida: a tela branca de Hoffmann – pura virtualidade, pura ambivalência; e a muralha de pintura de Balzac que, como uma maneira de tematizar “a desordem que o excesso de pensamento sobre a alma do artista”¹⁶, vincula *A Obra-prima ignorada* a questões maiores da *Comédie humaine*. Balzac carrega nas tintas, define demais, mas com que frequência não deparamos, em seu imenso painel da sociedade francesa, com a questão da desmesura e da contenção, com personagens avaras, perdulárias, de apetite insaciável...! outros temas que não têm necessariamente relação com a criação artística e nos levam à sua visão da sociedade francesa e à representação realista desse universo humano, distanciando-nos um pouco da Alemanha romântica de Hoffmann.

Referências Bibliográficas

- [1] Alexandre, Maxime (org.). *Romantiques allemands* (Jean-Paul, Novalis, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Heinrich von Kleist, Frédéric de la Motte-Fouqué). Paris, Gallimard (Pléiade), 1966.

- [2] Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine*. (vol. X, *Études philosophiques*). Paris, Gallimard,
- [3] (Pléiade) (« *La Peau de chagrin* », « *Le chef-d'oeuvre inconnu* », « *Gambara* », « *Massimila Doni* »).
- [4] Balzac, Honoré de. *Gambara* (ed. Maurice Regard). Paris, José Corti, 1964.
- [5] Balzac, Honoré de. *Massimila Doni* (ed. Max Milner). Paris, José Corti, 1964.
- [6] Balzac, Honoré de. *A Comédia Humana* (XV, “*Estudos filosóficos*”). Porto Alegre, Globo, 1954.
- [7] Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*, Paris, Laffont, 1980.
- [8] Baudelaire, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.
- [9] Eigeldinger, Marc. *La philosophie de l'art chez Balzac*. Genebra, Pierre Cailler, 1957.
- [10] Gautier, Théophile. ‘*La morte amoureuse*’, ‘*Avatar*’ e autres récits fantastiques. Paris, Gallimard, 1981.
- [11] Hoffmann, E.T.A.. *Les Frères de Sant-Sérapion* (4 vols.). Paris, Phébus, 1981. (trad. M. Laval)
- [12] Hoffmann, E.T.A.. *Cuentos de música y músicos*. (ed. J. S. López). Madrid, Akal, 2003.
- [13] Hoffmann, E.T.A.. *Die Serapionsbrüder*. Frankfurt, Deutsche Klassiker Verlag, 2008.
- [14] Hoffmann, E.T.A.. *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- [15] Hoffmann, E.T.A. *Cuentos*. Madrid, Cátedra, 2007 (Introdução de Carlos Fortea).
- [16] Magris, Claudio. *Tre studi su Hoffmann*. Milão, Istituto Editoriale Cisalpino, 1969.
- [17] Montandon, Alain (org.) E.T.A. Hoffmann et la musique. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand. Berna, Peter Lang, 1987. [Pierre Brunel. « *La tentation hoffmannesque chez Balzac* », Peter Whyte « *Baudelaire, Hoffmann et la musique* » Jean Girard, « *Éléments musicaux dans l'oeuvre littéraire d'E.T.A. Hoffmann* »]
- [18] Paul, Jean-Marie (org.): E.T.A Hoffmann le fantastique. Centre de recherches germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II.

¹ Universidade de São Paulo. FFLCH-Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

² Cuja tradução francesa [*La Cour d'Artus*] foi publicada na *Revue de Paris* em 1829.

³ Que depois descobrimos ser na verdade uma filha.

⁴ Baudelaire, « *Le poème du hachisch* ». *Oeuvres complètes*, Paris, Laffont, 1980, p. 232.

⁵ *Globe*, 7 de dezembro de 1831. (*Premiers lundis*, t. I).

⁶ *Massimila Doni* e *Gambara*.

⁷ A proximidade com Hoffmann é grande, como dissemos, na trilogia sobre o artista de Balzac: podemos aproximar *Massimila Doni* de *Artushof* [*A corte de Artus*] e de *Die Fermate* [*A Fermata*], de Hoffmann; *Gambara*, de *O barão de B.*, etc. Mas essa proximidade não se restringe à trilogia balzaquiana, e pode ser notada ainda em *La peau de chagrin* [*A pele de onagro*], cuja temática guarda fortes semelhanças com *O conselheiro Krespel* [*Rat Krespel*] de Hoffmann..., para nos restringirmos aos “*Études philosophiques*” da *Comédia Humana* de Balzac e ao *Die Serapionsbrüder* [*Os irmãos de Serapião*], de Hoffmann.

⁸ Que é o primeiro conto de Hoffmann traduzido para o francês: *L'archet du baron de B.*, para a revista *Le Gymnase*, maio de 1828.

⁹ Note-se, por exemplo, a semelhança entre a figura do pintor Berklinger em *A corte de Artus* e o protagonista de *Conselheiro Krespel*, em particular o modo como cada uma dessas personagens se relaciona com as respectivas filhas, resguardando-as do contato com outras pessoas. Esses dois contos fazem parte de *Die Serapionsbrüder*.

¹⁰ Charles Baudelaire: « *Journaux intimes* », *Oeuvres Complètes*, Paris, Laffont, 1980, p. 392. A idéia é tratada de forma mais desenvolvida em « *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris* ». Vale ainda apontar a semelhança entre a descrição

feita por Baudelaire da música de Wagner, neste texto, e um dos poemas iniciais de *Les fleurs du mal* intitulado “*Élévation*”.

¹¹ E.T.A Hoffmann, *Les Frères de Saint-Sérapion*, Paris, Phébus, (v. 3), p. 135.

¹² Palavra oriental que designa consumidores de ópio.

¹³ Hoffmann, como se sabe, era também desenhista e compositor.

¹⁴ E.T.A. Hoffmann, “Jacques Callot”, no início de *Fantasiestücke in Callot’s Manier*. Frankfurt, Deutsche Klassiker Verlag, 1993. A relação entre o cômico e o fantástico (e o Romantismo) é salientada na narrativa intitulada *O poeta e o compositor* [*Der Dichter und der Komponist*], de *Os irmãos de Serapião*, numa discussão a respeito da *opera buffa*.

¹⁵ Tradução francesa de *Das Unheimliche*, conceito que Freud desenvolve a partir da leitura de *Der Sandmann* [*O homem da areia*] de Hoffmann.

¹⁶ A questão de que se ocupa Balzac em sua trilogia sobre a arte e o artista.